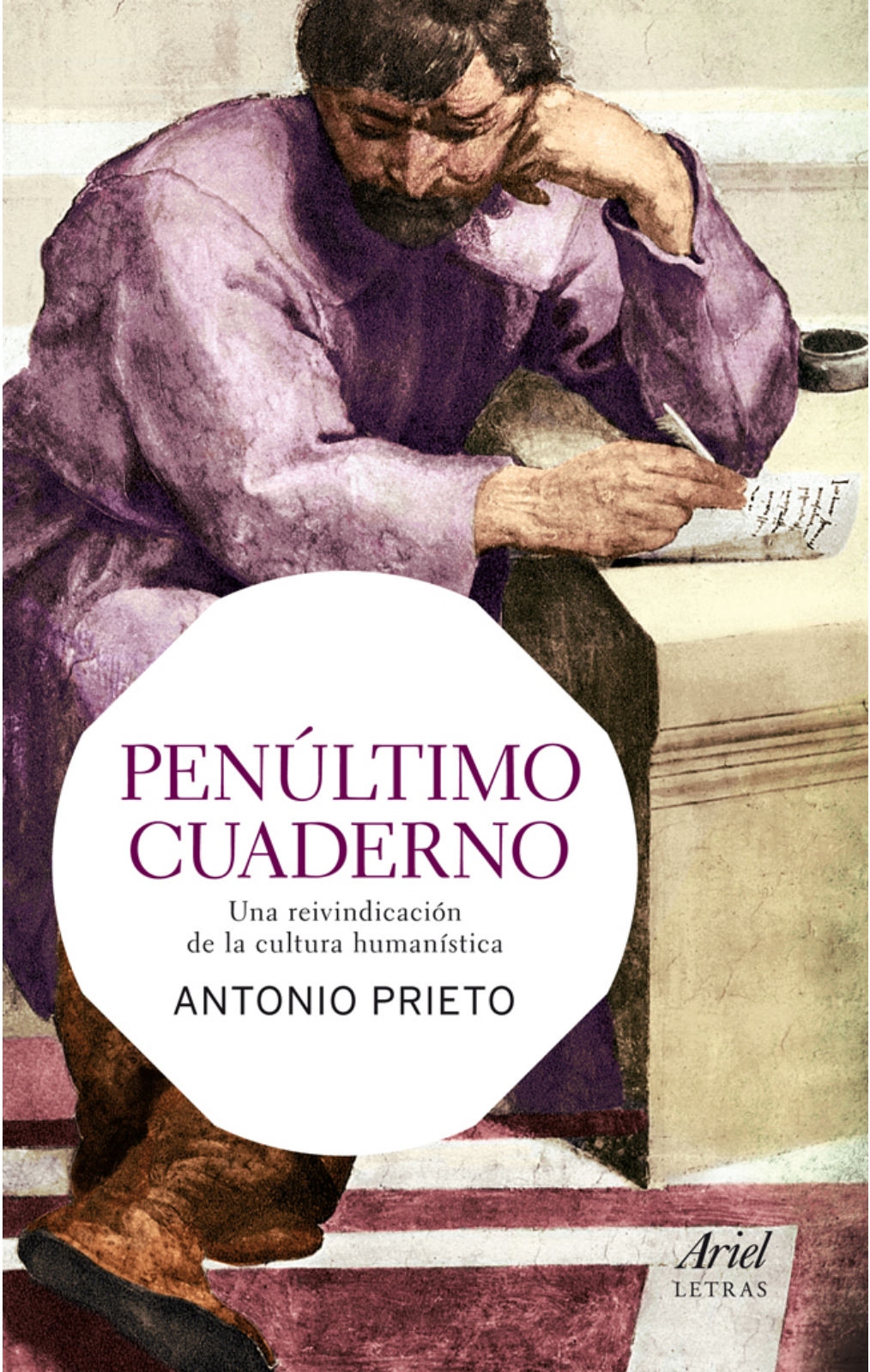

PENÚLTIMO CUADERNO

Una reivindicación
de la cultura humanística

ANTONIO PRIETO

Ariel
LETRAS

Índice

PORTADA
PRELIMINAR
INTROITO I
Del cultivado y poético amor
INTROITO II
Lección en tiempos de exilio
INTROITO III
Invención sobre la tragicomedia de Calisto y Melibea
INTROITO IV
Historia y ficción en el mundo narrativo
INTROITO V
Perfil encapotado de Moratín
INTROITO VI
Lope de Vega
CRÉDITOS

PRELIMINAR

Espero que el título de *Penúltimo cuaderno* que agavilla estas páginas no se tome bajo ningún aspecto como título que implica presunción o sentido anunciador de que puesto que fijo penúltimo anuncio un último. Ni tengo piedra pronosticadora ni bruja o gitana que augure el tiempo por venir, aunque sí confieso que titular último me hubiese producido cierto reparo y sonado a despedida. Es decir, temor a caer ya en el lado de allá para comprender mejor a los autores finados con los que procuraré entenderme sin llegar a excesos.

Pienso ahora, asomándome a la ineludible realidad, en aquella oda de Horacio, «Eheu fugaces, Postume, Postume…», que tanto gustaron traducir los poetas como Moratín («Ay, cómo fugitivos se deslizan, Póstumo, caro Póstumo, los años…») reconociendo la fugacidad del tiempo llevándose nuestra contada vida. Razón autodefensiva por la que discurro que «Póstumo, Póstumo» fue mucho más un término que convenía a la sonoridad de la estrofa alcaica del poema, que una persona real como el senador y procónsul Propercio Póstumo, quien se alejó de su esposa para ir contra los partos. «Penúltimo cuaderno» no pasa de ser *flatus vocis*, mero soplo de voz sin más o escondido sentido.

Advertiré ahora una cierta irregularidad o anomalía. Cada capítulo de los que forman este texto se inicia con un «Introito» referido al nacimiento, el tiempo o los motivos de escribir ese capítulo. Por supuesto que no existe en la redacción de tales introitos ni la más mínima intención de originalidad por mi parte, sino un intento de resolver aquella oda horaciana que anunciaba lo que hiere el pasar de la vida sin posible retorno. Cada introito lo escribí, con

su independencia, queriendo atrapar un fragmento recordado del pasado que mitigara la herida del tiempo. Son engañosos retornos para reparar la herida dejada por lo que fue y ya marchó.

Por lo demás, todo normalito. Comprobé lo puerilmente inútil que era intentar meter el nombre de todos mis alumnos en un título mostrándoles mi agradecimiento y cariño, y me decidí al final por incluir unas meras lecciones de clase en el libro para contrarrestar mi irreverencia de atender *La Celestina* por mucho que gustara yo de Melibea.

En realidad, el capítulo sobre *El caballero de Olmedo* son los apuntes de clase reunidos por dos alumnos, quienes me los ofrecieron ya ordenados, tal como van. Eso sí, corregí alguna errata, que pienso debida a mi dicción, como encontrar escrito en los apuntes «El gusano», por contaminación sonora de «El Cusano», a quien yo me refería para abreviar a Nicolás de Cusa, el filósofo alemán que estimaba la realidad contradictoria y escribió sobre la «docta ignorancia». Naturalmente desparasité mi texto de oralidad, para la cual repasé retóricas que consultaron Cervantes y Lope de Vega como la *Poética* del cremonense Jerónimo Vida, a quien le tenía afición por amar a los perros y escribir un poema sobre el juego de ajedrez que, con motivo de las bodas de Océano y la Tierra (Hesíodo dice el anchuroso cielo), celebran Apolo, con los trebejos blancos, y Mercurio, con los negros, quien al fin triunfa al olor de Troya.

INTROITO I

Es posible que todo artículo o capítulo, como todo libro, tenga detrás una historia en cuanto acto humano, aunque sea muy insignifi- cante por la pobreza de su redactor. Estas páginas primeras dedicadas al profesor Antonio Fontán tuvieron su nacimiento, que no su final, en un descanso de las sesiones mantenidas en Alcañiz, en mayo de 2005, con motivo del «IV Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico». Mencioné yo que acaso Elisa, la amada de Garcilaso, no tuviese más realidad que las amadas cantadas por elegíacos romanos, y Fontán me animó a que redactase algo sobre esta herencia, sobre el cultivado y poético amor.

Codirigí en un pasado tiempo, junto al notable historiador José María Jover, una colección de «Historia y Humanidades» para Ensayos/Planeta, que ya habíamos inaugurado con Fiesta, comedia y tragedia *de F. Rodríguez Adrados, a la que siguieron volúmenes como* Introducción al latín *de L. R. Palmer o* Transmisión mítica *de Luis Gil. Nos interesaba mucho editar un original sobre el Humanismo de Antonio Fontán.*

Teníamos de compañeros en la facultad por aquellos años a los jóvenes José Luis Moralejo y Carlos García Gual, quienes habían publicado en la revista Prohemio*, de curso paralelo a Ensayos/ Planeta, unos artículos, respectivamente, sobre «El cancionero erótico de Ripoll en el marco de la lírica mediolatina» y «Sir Orfeo en la confluencia de dos tradiciones míticas».* Prohemio*, revista cuatrimestral de lingüística y crítica literaria, se formaba por los años en los que también nacían la Sociedad Española de Lingüística, que me extendía el carnet de socio fundador en noviembre de 1970, y la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, que recogería su actividad en la revista* 1616*, aparecida en 1978, al calor del «Primer*

Coloquio de Literatura Comparada» (1974) que inauguró Marcel Bataillon en el Colegio Mayor Jaime del Amo.

Como iba escribiendo teníamos mucho interés en contar con un original de Antonio Fontán, quien ya había publicado en 1957 Artes ad humanitatem. *Fue precisamente el amigo Moralejo quien me presentó a Fontán, y pude concretar la edición de su* Humanismo romano*, texto que se alegró muchísimo encontrar el presidente italiano Sandro Pertini cuando asistió a la final copera entre Italia y Alemania en el Santiago Bernabéu*.

Gracias al doctor Moralejo, discípulo de Fontán, yo conocí a un hombre admirable, de enriquecedora conversación, del que era extraordinario aprender el sentido de términos como humanismo o democracia en su mejor recorrido. Después de nuestro encuentro coincidí muchas veces con Fontán, como en la noche en la que se le rendía un cariñoso homenaje por su jubilación en el Hotel Meliá Madrid o en las jornadas anuales de Alcañiz animadas desde Cádiz por el profesor José María Maestre Maestre. También, claro está, asistíamos juntos a determinados actos académicos como tesis doctorales, entre las que recuerdo ahora la protagonizada por Carmen Fernández Daza sobre «El primer conde la Roca», o nos regalábamos libros como El embajador Hurtado de Mendoza*, sobre cuya biblioteca de El Escorial tenía Fontán un artículo o su* Juan Luis Vives*, dos tomos publicados en 1992 por el Ayuntamiento de Valencia, o el más reciente, de 2008, sobre* Príncipes y humanistas. *En ocasiones hablábamos de jóvenes consagrados como Moralejo o Luis Alberto de Cuenca. Después, el silencio del diálogo. En* Myrtia*, la revista de Filología Clásica de Murcia, dirigida por Francisca Moya del Baño, publiqué estas páginas dedicadas «para Antonio Fontán, amigo, desde Roma», al que llegué tarde para ofrecerle* La sombra de Horacio*, editada por la Academia Alfonso X de Murcia, y a la que Luis Alberto de Cuenca estimó como «originalísima biografía horaciana»*.

Del cultivado y poético amor

Me agrada imaginar, desplazando otras realidades, que un lector de nuestro siglo XVI que cultivara entre sus manos la *editio princeps*, 1543, de la poesía de Boscán, gozaría al leer la dedicatoria a la duquesa de Soma:

> *¿A quién daré mis amorosos versos,*
> *que pretienden amor, con virtud junto,*
> *y desean también mostrar hermosos?*

Este buen lector, que también sabría latín, recordaría inmediatamente los versos de Catulo:

> *¿Quoi dono lepidum nouum libellum*
> *arida modo pumice expolitum?*

Versos que tratando de la confección de libros también había recordado San Isidoro en sus *Etymologiarum* VI, 12, al señalar que al principio sólo se pulían libros con la piedra pómez. Años después, estudiosos como Antonio Armisen en sus *Estudios sobre la lengua poética de Boscán*, Zaragoza, 1982, anotaría esta relación de Boscán-Catulo, al igual que Reichenberger, 1951; Juan Manuel Rozas, 1964, o Carlos Clavería, 1999.

Pero más allá de estas acertadas relaciones, aquel lector del siglo XVI podría advertir caminando más allá de su tiempo, que la dedicatoria de Boscán, incluyendo «amor», animaría el «A quem dares queixumes namorados» de la égloga V de Camoens, como anotara Marcos Braga, y que estaba dirigida a una dama mientras que la de Catulo, y la mención «libresca» de Isidoro de Sevilla, apuntaban al

historiador G. Cornelio Nepote, amigo de Catulo y poeta erótico relacionable con los poetas *noui*.

Mi ya familiar lector de 1543, creo que advertiría un aire distinto de la vida, renaciendo, frente al usual dominio de la imagen de la muerte en la poesía española del siglo XV, tan protagonista en el verso de Garci Sánchez de Badajoz, o en la admonición del canciller Ayala en su *Rimado de palacio*:

> *¿Dó estan los muchos años que avemos durado*
> *en este mundo malo, mesquino e lazdrado?*
> *¿dó los nobles vestidos, de paño muy onrrado?*
> *¿dó las copas e vasos de metal muy preciado?*

Alejado del *ubi sunt* medieval, la dedicatoria de Boscán se animaba en la experiencia del amor profano en busca de *su* receptor, que viviría un aire distinto de los «infiernos» y «testamentos» de amor de la centuria anterior.

El supuesto lector, y más si era aficionado a la música, podría recordar que en cuanto predilecto destinatario de su poesía, Garcilaso se lamentaba:

> *Mas, ¿qué haré, señora,*
> *en tanta desventura?*
> *¿A dónde iré si a vos no voy con ella?*

Son los versos, dentro de una tradición, que remiten a la vieja canción, recogida por Francisco Salinas en su *De música libri septem* (VI, x), que decía:

> *A quién contaré yo mis quexas mi lindo amor.*
> *A quién contaré yo mis quexas si a vos no.*

Posiblemente el poema 68 de Catulo, con su conflictividad de conmociones, rondara por los saberes de Boscán. Con mayor posibilidad tendría en la memoria la página del *De remediis utriusque fortune* petrarquesca en la que Ratio o Ragione le señala a Gaudium tras la mención de Safo, Anacreonte y Alceo: «de los vuestros, ¿cómo juzgar a

Ovidio, Catulo, Propercio, Tibulo, quienes no tienen poesía que no sea de amor?».

El mismo Petrarca en el *Triumphus Cupidinis* (IV, 2224) enumera:

> *L'uno era Ovidio, e l'altro era Catulo,*
> *L'altro Properzio, che d'amor cantaro*
> *Fervidamente, e l'altro era Tibullo.*

A los que seguirá la cita de la «giovene Greca» Safo y Cino da Pistoia, al igual que les antecedieron Píndaro, Alceo, Anacreonte... en una acorde herencia poética.

También en su «Respuesta a don Diego de Mendoza» Boscán le había citado al poeta granadino a Catulo, quien acudiría «llorando de Lesbia los amores».

El buen lector de 1543 podía allegar éstos o análogos recuerdos cuando se encontrara, finalizando, con la *Octava rima* y sospechara en cuanto hombre culto que el libro II de Boscán «era un *canzoniere* a la manera de Petrarca», tal como advirtiera Armisen. Acudirían nombres poéticos al leer en los folios finales las octavas que van animándose con la virtud del Amor porque:

> *ésta hizo que aquel gran Veronés*
> *por su Lesbia cantase dulcemente,*
> *e hizo, por Corina al Sulmonés*
> *abrir la vena de su larga fuente;*
> *cantadas Delia y Cynthia las verés*
> *por Tibulo y Porpertio juntamente*
> *todos éstos y éstas se perdieran*
> *si esta virtud d'Amor no recibieran.*

> *Ésta guió la pluma al gran Thoscano*
> *para pintar su Laura en su figura,*
> *e hizo a miser Cino andar loçano,*
> *loando de Salvagia la hermosura...*

Como recogería el lector culto de 1543, es significativo que Boscán inicie su enumeración con Catulo, el gran

veronés que pedía a su amada «da mi basia mille, deinde centum...», dame mil besos y otros cien después... Es probable que el poeta Boscán, felizmente acomodado con una mujer «que's principio y fin del alma mía», no aceptara la Lesbia catuliana, tan ajena a la antigua romana que cuidaba la casa, *domun servavit*, o que como Penélope hilaba la lana, *lanam fecit*. Pero sí podría intuir que en Catulo, prematuramente muerto, se iniciaba una elegía subjetiva en la que latía una tensión entre una realidad inevitable y lo que esa misma realidad inventaba para salvarla; la tensión entre la realidad de Clodia, que pertenece a la crónica mundana de la época, y la elevación poética de ella que escoge bajo el nombre de Lesbia por afecto a Safo, la célebre enamorada de Faón.

Aunque en las *Etimologías* no se exteriorice Isidoro de Sevilla muy afecto a los elegíacos romanos (creo al pronto que Tibulo carece de cita y Propercio casi frente a la lógica presencia de Virgilio o Lucano), en el capítulo que dedica a los poetas (VIII, 7) apunta a una presencia de la ficción salvando la realidad que se acerca a lo expresado líneas atrás: «Officium autem poetae in eo est ut ea, quae vere gesta sunt, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa transducant».

En *Tristia*, IV, 10, Ovidio comienza a dirigirse a la posteridad (como Petrarca quiso realizar al final en las *Seniles*) para que sepamos quién fue: «Ille ego qui fuerim...», y pronto va citándonos a Propercio, que acostumbraba a recitarle sus poemas amorosos; a Tibulo, al que el avaro tiempo le impidió celebrar como amigo, a Galo y a él mismo. Se trata de una enumeración casi igual a la expresada por Petrarca y en la que al citar a Catulo y su vinculación amorosa podría haber añadido como Ovidio, en su libro II respecto a su amante, «cui falsum Lesbia nomen erat».

También en *Tristia* Ovidio señala que Corina puso en marcha su poesía especificándonos, IV, 10, que la denominó «con el falso nombre», *non vero*, de Corina, al igual que habían hecho los elegíacos citados y detallaría Apuleyo en

su *Apología*, 10, indicándonos que la Denia de Tibulo era Plania o la Cynthia de Propercio era Hostia.

Cabe intercalar aquí, por su estímulo erótico-literario, cómo en *Tristia*, III, 331, Ovidio tras señalarnos que nos sea conocida la Musa de Calímaco advierte: «nota sit et Sappho quid enim lascivius illa?». Ese más sensual que Safo, lo había probado el poeta de Sulmona en la XV de sus epístolas de las *Heroidas,* que tan larga herencia cobraron en el estilo epistolar en tanto que seguidores de aquel Sabino, recordado por Ovidio en *Amores,* II, 27-34. Por cierto que en unas *Heroidas* publicadas que se editaron traducidas en Madrid, 1804, por Repullés, aparece una curiosa «Carta de Safo a Faón». Pero más valor tiene la «Carta de Julia a Ovidio» con el poeta cumpliendo su *relegatio,* que redactó el vate y humanista Dorat, muerto en 1588, y que tuviera como discípulos a Ronsard y a Du Bellay. Es una enamorada epístola en la que la hija de Augusto culpa al César, «mi opresor y el tuyo», de sus males, acusándole de hombre indigno que «se gozaba en los tormentos míos». La narración de Dorat contradice la atención amorosa de Ovidio por su tercera y fiel esposa, especialmente atendida en *Tristia*, I, 6, donde le asegura que «carminibus vives tempus in omne meis». Ni asomo en la epístola inventada por Dorat que la causa del destierro fuera el *error* de Ovidio de haber visto a Augusto en acción incestuosa con Julia, tal como apuntara libremente Voltaire en su *Diccionario*.

Es obvio que apoyado en la relación de elegíacos de Ovidio o en la de Petrarca o cualquier otra, el poeta Juan Boscán, asegurado en la tradición, podía establecer aquella enumeración de su *Octava rima*, versos 591 y ss., en la que, sobre su nombre en la realidad histórica, van sucediéndose los de Lesbia, para Catulo; Corina para Ovidio; Delia para Tibulo; Cynthia para Propercio; Laura para Petrarca y Selvaggia para Cino da Pistoia, a quien Petrarca recogiera en su canción «Lasso me, ch'io non so in qual parte pieghi».

Pasando a otra realidad, cabe recordar cómo el exceso de utilizar nombres femeninos ficticios provoca que don

Quijote (I, 35) le advirtiera a Sancho: «Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso?... No, por cierto, sino que las más se las fingen, para dar subjeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo».

Por supuesto que esta censura cervantina, a la que regresaré más adelante, no está demasiado lejos de aquella formulada por Moratín a 13 de abril de 1787, cuando le escribe a Jovellanos desde Aviñón contra aquellos fingidores «que se olvidaron que nadie pinta bien la pasión de amor, si no está muy enamorado»... «y quien no la siente déxese de ayes y lamentos, de hipérboles y lugares comunes, y no trate de remendar afectos que no ha padecido jamás». Lo cual parece recordar al Lope de Vega de *Lo fingido verdadero*, donde el personaje de Ginés sostiene:

> *...como el poeta no es posible*
> *que escriba con afecto y con blandura*
> *sentimiento de amor, si no lo tiene...*

Para cerrar su odas, en III, 30, «Exegi monumentum...», Horacio asegura haber construido un monumento que sobrevivirá a las pirámides de Egipto. En esta apreciación de la obra literaría inmortal, quizá se recoja una tradición en la que estaría la pítica VI de Píndaro en la que se enorgullece en considerar su oda cual templete o tesoro que, a diferencia de los monumentos arquitectónicos, no podrá derribar el tiempo.

Situado en esta fe de salvación poética, Ovidio va extendiendo los dísticos finales de *Tristia*. Se dirige varias veces a Fabia, su tercera y más acertada esposa: le escribe

en su cumpleaños, recordando al heroico hijo de Laertes celebrando el día festivo de su esposa; se defiende de que alguien la acusara de ser la mujer de un exiliado; le recuerda, y ya se ha mencionado a sí mismo como poeta famoso, la de veces que apareció en sus libros y le afirma que ella será famosa gracias a su ingenio, pues mientras alguien lo lea, juntamente se leerá la gloria de Fabia y muchas mujeres querrían ser lo que era ella.

Este conceder la inmortalidad a la dama por parte del poeta se recoge ampliamente en el mundo románico. En *La Dorotea*, por ejemplo, evocando a don Fernando, nos señala Lope de Vega: «¿Qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba y nadie la mira... y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre...».

La idea de nombrar poéticamente como salvación ante el olvido que provoca la muerte es una constante que se acrecienta en contacto con la pasión amorosa. Cuando Ovidio, en *Amores*, III, 19, va situando su deseo erótico en Corina dentro del estímulo del amor prohibido, lo está situando en un estímulo provocador análogo al que predicaban las leyes de amor del mundo provenzal con el precepto de amar el poeta a una mujer casada. Se trata de la inquietud, amor y desamor que sentirán Propercio o Petrarca, en el curso del *Odi et amo* de Catulo.

En cierto modo, este acudir el poeta a la inquietud creadora podríamos verlo señalado en las páginas enciclopédicas de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla. En VIII, 11, Isidoro va discurriendo en páginas de sabor evemérico sobre el origen de los dioses míticos en los comentarios sobre los muertos levantados por sus coterráneos, creando así a Minerva, Juno, Venus, Vulcano, Apolo, etc. Allí reconoce que «in quorum etiam laudibus accesserunt et poetae, et compositis carminibus in caelum eos sustulerunt». Con lo que se sumaría la imaginación popular y la fantasía de los poetas para formar la teología mítica del helenismo. Los poetas, pues, van a *divinizar* también a sus amadas y conducirlas al cielo, o al infierno

de sus poemas. En todo caso, el poeta, de suyo fingidor, aprenderá en sí mismo que la poesía es un medio para escapar de la realidad a través de la ficción.

Tal vez por ello Calímaco y en los elegíacos augústeos y en aquellos que los siguieron encontremos el apoyo en los mitos que cultivaron para explicarse a sí mismos en el camino del amor y la inmortalidad; para defenderse así de la realidad con el poder de la ficción al crear un mundo poético en el que residir en la posteridad. En esta medida, no parece que signifique mucho en la comprensión del poema el registro erudito de una realidad. En Catulo, por ejemplo, creo que significa más el influjo de Safo en el carmen LI, que saber de Clodia, esposa de Metelo Céler, a quien el poeta transforma en Lesbia por su admiración a Safo. Como apuntaba Boscán era Lesbia, ficción, quien impulsaba a Catulo y quien lo promovía no sólo al amor sino a los ataques de Gelio por homosexualidad e incesto, ya que habían sido amantes de Lesbia. Cuando Catulo se escapó de su Lesbia ficcionada surgen sus cuentos épicos como *Atis* y la explicación de la vida por el amor de *Las bodas de Tetis y Peleo*, que acentúa el carácter erótico del epilio con la escena mitológica de Ariadna abandonada por Teseo.

En el pasaje de Apuleyo citado, tras la identificación de Clodia en Catulo, leemos «... et Propertium, qui Cynthiam dicet, Hostiam dissimulet». Pero ¿quién era, es Hostiam en cuyo nombre se escondía Cynthia? ¿Acaso una nieta del poeta épico Hostio o bien una Roscia, descendiente de Q. Roscius Gallus, autor de comedia? Ni siquiera la erudición se pone de acuerdo mientras que el buen lector de Propercio sabe que Cynthia tenía los ojos negros cual estrellas que lo invitaban al amor tan encendidamente que, al comparar a Cynthia con las míticas bellezas (II, 2), pudo *ver* desnudas en el monte Ida a las tres diosas, Venus, Minerva y Juno, que juzgaba Paris. Lo cual, parece, era una novedad ante la tradición y los mitógrafos, que quizá animara a Ovidio en sus *Heroidas* a insistir o seguir en que las tres diosas se presentaran descubiertas ante Paris en la

carta V de Enone a Paris.

El lector de la *Octava rima* de Boscán podría advertir cómo el poeta catalán seguía con Propercio y los otros elegíacos romanos el condicionamiento de que el canto amoroso surgía de la inspiración ante una mujer nombrada fuera de su realidad que, con Catulo en su carmen 68, encontraba el apoyo mitológico. Quizá también pudiera reconocer en los elegíacos augústeos algunos tópicos de natural extensión y sobre todo la presencia de Cynthia en su calidad de *docta puella* y amada única de las *elegías*, su declaración «tu mihi sola places», que recogería Ovidio en el comienzo del *Arte de amar*. El inicio de la elegía primera, «Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis», es una afirmación que con sus alternancias de amor y reprobación se extenderá a lo largo de los tres primeros libros, especificándose en estos dísticos primeros que ella le enseñó a desdeñar a las jóvenes célibes y a vivir en la locura o pasión de amar.

Naturalmente, como señalé, Propercio está en Petrarca con el amor único a Laura de sus *Rime*, con su apreciar en ella aquellos «occhi leggiadri, dove Amor fa nido», al igual que Propercio admiró aquellos ojos negros de su Cynthia que lo envolvieron fuera de razón. En este punto quizá convenga retener cuanto el personaje de la Laura petrarquesca, con la lectura del *Secretum*, añade con su presencia una tensión a la tensión poética romana: la oposición entre gloria literaria, terrenal y gloria celestial que le conducen a la duda expresa en su poema *L'Africa* (II, 344-48) por boca de Escipión:

> *Omnia nata quidem pereunt et adulta fatiscunt*;
> *Nec manet in rebus quicquam mortalibus; unde*
> *Vir etenim sperare potest populus ve quod alma*
> *Roma nequit? Facili labuntur secula passu*:
> *Tempora diffugiunt; ad mortem curritis*...

Si el siglo de Augusto tan considerado por Petrarca tiene que perecer con su cultura, ¿dónde podría un hombre

o un pueblo esperar aquello que ni siquiera alcanzó el alma de Roma? La respuesta la buscará el poeta toscano por unos caminos que no caben aquí, pero que era prudente recordar cuando Petrarca creó o renovó, *novavit*, la compañía del amor encontrada en Catulo y los elegíacos romanos.

Porque al igual que en aquéllos, se mantendrá por una crítica la realidad de Laura más allá de un nombre para formar una historia, cancionero de amor más o menos autobiográfico que se inicia con un soneto en el que se confiesa: «favola fui gran tiempo, onde sovente...» en el valor de «fabula quanta fui...» de Horacio (Épodo II) y del «Fabula —nec sentis— tota iactaris in Urbe...» de Ovidio (*Amores*, I, 20).

Una consumada realidad nos señala con precisión que el 6 de abril de 1327, en la iglesia de Santa Clara de Aviñón, Petrarca repara por vez primera en Laura, su *donna*, que presidirá en cuanto amor único el *Canzoniere*, tanto *in vita* como *in morte*. A lo largo de su personal trayectoria poética no nos desvelará el poeta quién y cómo era Laura, animando con su actitud trayectorias románticas en comentaristas como Vellutello. También a que se pensara a Laura en una dimensión ficcional según se desprende de la carta de las *Familiares* (II, 9) en la que el poeta le niega semejante ficción a su amigo el cardenal Giovanni Colonna. A esta epístola podríamos sumar la que, datada en Venecia a 4 de julio de 1529, dirige Pietro Bembo a Niccolò Astemio defendiendo la existencia real de Laura en las *Rime* petrarquescas.

Se podría pensar que con Laura y sus parónimos, con su ayuda mítica inicial en Apolo y Dafne, excelentemente tratada por María Hernández Esteban, el poeta realiza un viaje interior a la tensión del amor, con sus señales clásicas, análogamente a como escribió en 1358 el *Itinerarium syriacum* sin llegar a desplazarse a Tierra Santa o quizá, como apunta Billanovich, sólo imaginara ascender al monte Ventoux. En todo caso, en la creación erótica de Laura el poeta se ama, se ensalza a sí mismo con ella y experimenta la tensión del amor en la que parecen fuera de su realidad

el nacimiento de sus dos hijos naturales y la madre que los engendró.

De una manera análoga a como Cynthia es la amada única que preside y goza el mundo poético de las *Elegías* de Propercio, Laura es la única *donna* marcando un sentido en el universo del *Canzoniere* petrarquesco. Tanto es así, según creo, que ese amor único que confesó en el *Secretum* le induce, ya en el códice vaticano 3195, a sustituir por un madrigal la balada «Donna mi vene spesso ne la mente». Porque en la balada, a esa *donna* del primer endecasílabo le llega inmediatamente una *altra donna*, con lo que «quella» y «questa» establecerían una dualidad indecorosa en la que sería un alambicar excesivo la interpretación alegórica de las *donne* como la Gloria y la Virtud. Laura, con su «occhi neri et treccia d'oro», es la única realidad que, evanescente, etérea, se nos ofrece con su tiempo, que es el de Petrarca, ya lejano de la condición libre que disfrutaron las mujeres liberadas de la edad augústea.

Y análogamente a como Propercio (II, 25) le asegura a Cynthia que la hará famosa, inmortal, con sus *libelli*, así como lo son la Quintilia de Licino Macro y la Lesbia de Catulo, en ofrecimiento que seguirá Ovidio con su Fabia, Petrarca tiene presente que está haciendo inmortal a Laura, que será término de comparación en el petrarquismo y que con su dedicación a ella alcanzará la gloria terrenal. De ahí, que no sea infrecuente en la poesía petrarquista que un poeta acuda a comparar a su amada con Laura. Incluso en la racional y novelesca *Diana* de Gil Polo, en el «Canto del Turia» se recuerda a Crespí de Valdaura, destacado porque con su verso «ha de igualar al amador de Laura».

En el junio granadino de 1526, celebrándose las bodas del emperador habidas en Sevilla, acompaña a Isabel de Portugal una dama portuguesa, Isabel Freire, de gran belleza, que una tradición vincula con la historia amorosa de Garcilaso. Creo que esa historia, *imago vitae* clásica, podría entenderse con más sentido si el corpus poético del toledano se lee en un orden de cancionero petrarquista y no por la sucesión de formas métricas. En esta ordenación, nos

encontramos que en la ficción de la égloga I, el pastor Salicio le reprocha a Galatea, vv. 129-30:

¿Por quién tan sin respeto me trocaste?
Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?

Si nos atuviéramos a una historia real, salvada por la ficción, Galatea representaría a Isabel Freire, casada ya recientemente con don Antonio de Fonseca, «que en su vida hizo copla», según refiere Luis Zapata en su *Miscelánea* y nos recuerda Miguel Artigas en la edición facsimilar del *Boscán y Garcilaso* de 1936. Denunciar que Fonseca jamás «hizo copla» era dar autoridad al «por quién tan sin respeto me trocaste», en la medida en que jamás Fonseca daría testimonio, inmortalizaría a Galatea.

El tiempo pasa, como sucedió en el paso de Damón a Alfesibeo en la égloga VIII de Virgilio, y Galatea se transforma en Elisa al igual que el pastor Salicio se sucede en Nemoroso, en la égloga del poeta toledano. El poeta *doctus*, que reconocía al culto Tibulo, sabe que contar con el mito, ejercicio clásico, era asegurarse en la presencia de una realidad interminable propiciada por la ficción. Aquí, en la égloga I de Garcilaso, Galatea y Elisa van a *representar* respectivamente el *in vita* y el *in morte* de la amada vividos por el tiempo de unicidad de Salicio y Nemoroso, al igual que Petrarca cantó el *in vita* y el *in morte* de Laura, persona ganada por la ficción. Ahora, Garcilaso o Nemoroso apelan, poseídos por el arte, a aquella divinización o mitificación que nos había indicado Evémero en el siglo iii a. C. y recogido luego por San Isidoro y los poetas. Con plena seguridad, Garcilaso escribe en su égloga I:

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,

contigo mano a mano
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?

Es una espléndida estrofa con la que Nemeroso se despide ansiando esa tercera rueda o cielo de Venus en el que, ya *divina*, diosa, está su amada. La cual crecerá en cuanto receptora en la égloga III al comprobar que su poeta, aun «con la lengua muerta y fría en la boca», del Orfeo de Petrarca (*Triumplus Cupidinis*, IV, 13-15) y de Virgilio (*Geórgicas*, IV, 525-6), piensa mover la voz a ella debida, inmortalizándola.

Unos sonetos de mesura clásica y recreaciones míticas anteceden a la égloga III si atendemos la poesía de Garcilaso como un cancionero o historia, tal como pudo leerlo aquel lector de 1543 de Boscán y yo osé proponer en mi edición de 1999 de Biblioteca Nueva.

Estamos en la última etapa de Garcilaso, de un poeta bañado en la lectura clásica y renacentista, dotado de aquella cultura y elegancia en las que Ovidio (*Amores*, I, 15) dice del «culte Tibulle» junto a la afirmación de que por el verso de Cornelio Galo será conocida su amada Lycoris. El poeta toledano sabe ya que contar con el mito era la posibilidad de habitar con él por un tiempo sin mudanza y acude de nuevo al mito de Eurídice y Orfeo en la octava segunda de la égloga III para asegurarle a su amada que aun muerto irá celebrándola hasta «parar las aguas del olvido». La fe en la perennidad de la palabra poética.

Muy cerca, en el soneto «Hermosas ninfas, que en el río metidas», en un clima mítico de vitalidad napolitana en la que el Pontano se renacía con la sensualidad de Catulo, Garcilaso le pide a unas hermosas ninfas que abandonen su contar del pasado para atender la actualidad del poeta. En la égloga III, cuatro ninfas salen juntas del río Tajo prestas

a tejer sus telas inmortalizadoras. Narran tres conocidos mitos, entre ellos el de Venus y Adonis, entre una diosa, *divina*, y un mortal, Adonis, por quien ella «aborrecido tuvo al alto cielo». Creada con sus historias una ambientación mítica, la cuarta ninfa, la blanca Nise, no quiso «entretejer antigua historia» sino acudir a la actualidad del poeta, a su tiempo *in morte* de la amada.

Evémero había descendido a los dioses míticos del Olimpo certificándolos como simples humanos a quienes sus vecinos cantaron; Evémero fue atendido por el poeta Q. Ennio en su *Sacra historia*, asilado por Lactancio en su *Divine instituciones*, donde el llamado «Cicerone cristiano» por Pico della Mirandola realiza una paráfrasis de la oda III, 3 de Horacio en la que aparecen unos héroes varios que bebieron el néctar de la inmortalidad. Recordé atrás a Isidoro de Sevilla y podría añadirse al Camoens de *Os Lusiadas* en su canto IX: «Todos fueron de flaca carne humana y la fama los hizo dioses...». Pero, con todo, los mitos pervivían llegándonos la posibilidad de fusionarnos con ellos para habitar una realidad interminable.

El poeta toledano camina más allá y la ninfa Nise va a crear la cercanía mítica de Elisa y Nemeroso, de la salvación del poeta Garcilaso y su amada; por quien se aflige Nemeroso y la llama y responde el Tajo «Elisa» a boca llena al igual que en la IV de las *Geórgicas* de Virgilio el eco repelía Eurydicem pronunciado por la «frigida lingua» de Orfeo. El *doctus* poeta que en la fidelidad erótica de Propercio le prometió a su amada «por vos nací, por vos tengo la vida / por vos he de morir, y por vos muero» está a punto de abandonar esta mortal tierra. Ha sabido de la herencia de tapar el nombre de la amada con un nombre «non vero»; ha cultivado el amor único avivado por la imaginación; conoce el poder inmortalizador del poeta y la amistad del mito animándole; la creación o renovación, *nonavit*, con sus cultismos de una lengua poética que podrá heredarse. Como señalara Rafael Lapesa, Garcilaso aprendió que «la poesía es un medio para escapar de la realidad»; «ha aprendido a refugiarse en el arte», hasta más allá de la

fusión mítica. Y así pudo crearse en mito junto a la amada en la égloga III. En cierta medida, en la citada *Dorotea*, en su acto IV, el casi setentón Lope de Vega afirma, autorizado por una tradición y su propia experiencia: «Porque amor y hacer versos todo es uno, que los mejores poetas que ha tenido el mundo al amor se los debe». Con lo que regresaríamos a la enunciación de poetas de la *Octava rima* de Boscán.

Pedro Salinas destacaría en su *Defensa del lenguaje* que el lenguaje es el principal modo que tiene el hombre para tomar posesión de la realidad y adueñarse de ella, que es caduca y efímera.

En las *Metamorfosis* (XV, 234), en los hexámetros que atiende Pitágoras leemos que todo se transforma, nada perece y Ovidio advierte luego: «Tempus edax rerum, tuque, invidiosa vetustas...»; el tiempo voraz y tú, envidiosa vejez, lo destruís todo. Pero Ovidio sabe que no todo lo destruye la realidad, que él mismo ha edificado su elegíaca palabra para llegar a hoy, para recoger la vida mítica del pasado y acercarla a una actualidad que una vez para siempre se llaman Elisa y Nemeroso corriendo en su voz por el río Tajo. Sí, como indicaba Montserrat Escarpín en su edición de *Largo lamento*, de Pedro Salinas, Barcelona, 2005, éste «elabora su poesía siguiendo el mismo proceso idealizador de la realidad al mitificar a su amada y a sí mismo» que había seguido Garcilaso con la autoridad y belleza de una larga tradición que se hace novedad cada vez que unos ojos la existen.

P.D. Avisado ahora por la edad, me disgusta dudar si realmente existió una amada única en Garcilaso, que sería Isabel Freire. O bien si su amor único, extraído de la conjunción de experiencias personales, sería la aceptación de una idea del amor canonizada por una tradición clásica que se llamó Cynthia en Propercio, Laura en Petrarca, Leonor en el divino Herrera *e così via*.

INTROITO II

Casi aseguraría, si no me pusiera tantos reparos la provecta memoria, que fue en la Universidad de Pisa, por la comunicación de un estudiante llegado de París, donde tuve la primera noticia del mayo francés de 1968. Aquel estudiante, que cursaba en el Istituto de Studi Ispanici que dirigía Guido Mancini, estuvo viviendo en el Quartier Latin*, el célebre barrio parisino que tanto empeño puso en mostrar la joven rebeldía. Con frecuencia, el estudiante me hablaba de las barricadas callejeras que construían los universitarios y de los eslóganes de alcanzada popularidad que corrían ya por Europa tales como «Prohibido prohibir»; «La verdad eres tú, la teoría una imposición»; «Seamos realistas, pidamos lo imposible»; «La imaginación, al poder» y una adicción a formar sonoridades que, a veces, desprendían cierta cursilería de entre las que surgirían años después ilusiones políticas como «alianza de civilizaciones», tan alejada de una realidad de la historia.*

No tardaría mucho en extenderse la rebelión universitaria de París a otras ciudades europeas como Pisa, en donde yo viví la invasión de los centros universitarios, con el consecuente cierre de las actividades académicas. De tal manera que no me era extraña la ocupación y suspensión de clases a mi regreso a Madrid. Fueron días agitados en los que, a veces, la policía invadía una facultad y se culpaba erróneamente toda la actividad estudiantil a la holgazanería universitaria. De todo había. Creo que en tanto que respuesta a la acusación de holgazanes, en la facultad se organizaron unas lecciones que se impartían fuera de las aulas, en los colegios mayores más o menos afines con la rebeldía.

Serían, nos propusieron, lecciones libres ajenas a las que constituían el programa de la asignatura, con el fin de no dañar a quienes no podrían o querían asistir, y a ser posible lejos de

cualquier contenido político.

Entre aquellos profesores que se escogieron para impartir docencia estaba yo, que me propuse, con la aquiescencia de los alumnos, cumplir con los presupuestos. Bien recuerdo que el primer tema que escogí fue el de «La novela pastoril», en el que era claramente gratuito desplazar la disputa entre pastores por una pastora al terreno de la actualidad. He de mencionar que aquellos alumnos que asistían a clase se mantenían en pleno silencio y extrema atención, incluso cuando les explicaba el significado de la enfadosa sextina provenzal, tan acogida a lo pastoril desde Sannazaro para identificar al poeta.

A cambio de mi discurrir por lo pastoril, que después ordenaría en un capítulo de mi Morfología de la novela*, de 1975, creí oportuno ofrecer una especie de heterodoxo panorama del Renacimiento en el que, por ejemplo, al citar el mundo platónico perseguido pudiera aludir al platonismo encerrado en las* Enéadas *de Plotino y con ello, en busca de la retención escolar, la anécdota sobre Plotino quien «hasta el año octavo de su edad seguía visitando a su nodriza y, descubriéndole los pechos, se ponía a mamar de buen grado». Lo cual no estaba lejos del consejo de Andrés Laguna en su* Dioscórides *para que al tísico se le buscara «alguna mujer hermosa, moza, blanca, limpia, sana, regocijada y graciosa que le metiera el pezón en la boca» al enfermo. Pero lo que en la citada jornada de destierro me interesaba era que en aquella actualidad el alumno retuviera el nombre de Plotino, cuando se adentrara en el neoplatonismo, y no que mi nota procediera de la traducción de Marsilio Ficino a la* Vida de Plotino *redactada por su discípulo y confidente Porfirio.*

Creo ahora, cuando fui llamado por el editor para corregir pruebas, que las páginas que siguen deberían estar plagadas de notas que señalaran mis dudas respecto a mis sabios amigos Emilio Lledó y Luis Gil, tan cargados de doctrina humanista. O la directa referencia a textos como el volumen Ex Castro *de Tomás González Rolán, Miguel Baños y A. López Fonseca, que tan bien me hubiese venido para mencionar las cartas desde la prisión papal de Sant'Angelo entre los humanistas de la Academia Romana y su alcaide segoviano. Igual que las*

páginas de los dos primeros profesores y Pilar Saquero acerca de El humanismo cristiano de los Reyes Católicos: Las «Consolatorias» o la muerte del Príncipe Juan. *E incluso textos actuales como* Tres poetas a nueva luz*, de penetrantes relaciones, debido a Gaspar Garrote Bernal*, hoy en la Universidad de Málaga. *En fin, la linealidad de los años me impidió tenerlos en cuenta y lo que me resta es contrastar lo rápida y certera que camina en ellos la cultura y lo lenta, y me temo que torpe, va ya conmigo en el aparejar con amarillentas e incompletas fichas esta llamémosle «Lección en tiempos de exilio».*

Lección en tiempos de exilio

Decía al comienzo de este capítulo que un impreciso año, cuyo número, que no su aliento, ya olvidé, cuando regresé de la Universidad de Pisa para profesar de nuevo en la Facultad de Letras de la Complutense todavía se iniciaban las especialidades por dos cursos comunes en los que no resultaba extraño, y por supuesto que nada incompatible, escuchar en aulas o pasillos los nombres de Albert Camus, Heidegger, Homero, Virgilio, Velázquez, Picasso, *La Celestina*, Cervantes o la batalla de las Termópilas. También, aunque sin la actual aversión, a los *tifosi* del Real Madrid, Barcelona o Sevilla. Incluso, en el Paraninfo se ofrecían unas clases de música semanales orientadas por el maestro Rodrigo, el de *El concierto de Aranjuez*. Al parecer, aún no habíamos descubierto la panacea de la especialización que nos promete un progreso sostenible. Pero corríamos a golpe de decreto hacia ello.

En tanto alcanzábamos esa sostenibilidad, ¿qué hacíamos con Virgilio o Dante? ¿Qué con Hegel o la pintura de fray Angélico? ¿Qué con el humanismo renacentista? ¿O con el mundo clásico que fue dándonos formas e ideas? Me sentía ya demasiado mayor, más que lo estuvo Platón al escribir el *Fedro*, para acertar con una respuesta a esas interrogantes. Creía con Cesare Segre en *Semiotica, storia e cultura*, Padova, 1970, que «el mensaje literario no es sólo una comunicación linguística, sino también una transmisión de estados de ánimo, de ideales, de juicios sobre el mundo» y que «existen una gama de contenidos que no pertenecen a la realidad cotidiana sino a otra realidad, objeto específico de la literatura».

Precisamente en el *Fedro* situaba el filósofo griego el mito de Theuth y Thamús, cuando dioses y mortales

compartían el espacio. Ante el faraón egipcio se presentó Theuth para ofrecerle unos inventos, entre los que estaban la geometría, el cálculo, el juego de dados y muy especialmente la escritura, que Theuth encareció como el más importante por su capacidad de ofrecer sabiduría y dar alimento a la memoria. Luis Gil, y uso mi memoria, trató este mito en *La palabra y su imagen*, discurso de apertura académica de 1995, recordando cómo Thamús no compartía estos dones de la escritura en tanto que, confiados en ella, los hombres descuidarían su cultivo y en vez de sabiduría otorgarían una apariencia de ella, extendiéndose a la posibilidad de fabricar sabiondos ridículos o eruditos, a los que despreciaban Heráclito y los filósofos antiguos.

Aun reteniendo en la memoria el discurso de Luis Gil acerca de que, con Thamús, el pensamiento platónico defendiera la primacía de la palabra sobre la escritura, de la enseñanza oral sobre el autodidactismo de la lectura, no conseguía darle respuesta a qué haríamos con Homero, Virgilio o Dante si nos privaban de las interrelaciones debido a la muerte de los dos años comunes.

No acertaba con una medida que justificara el *progresismo* actual en el que me parecía postergar a mera ornamentación y estúpido disimulo de la ignorancia el humanismo de la palabra y la escritura, en los que ya los libros *no sirven* ni como decoración en un mueble. Puede que en mi memoria residiera un rescoldo de la *docta varietas* de Angelo Poliziano y su estimación de la poesía como causa común de las ciencias y de la filosofía, de toda la realidad y de las imaginaciones. Puede que, con todo mi respeto platónico, aún creyera que el manejo de los libros y la escritura nos permitieran saber qué hacemos con el mismo Platón y con Dante, con tanta civilización heredada por la que somos distintos de la máquina y la cripta. Puede que necesitáramos renegar de la problemática de estar vivo de Matteo Palmieri en sus diálogos (1430-1439) de imitación dantesca *Della vita civile*.

Todo este cambio, con la pérdida de los años comunes

por decreto, me obligaba a desviar mis días de escolaridad pisana ante el eco de las algaradas estudiantiles y las persecuciones policiales, por las que yo experimentaba aquellos relatos del mayo francés del 68, que me había trasladado un estudiante pisano recién llegado de París y que pronunciaba el nombre de Daniel Cohn-Bendit como si fuera un héroe del *Orlando Furioso* de Ariosto. Aunque fuera sólo de oídas conocía de mi estancia en el extranjero las teorías exitosas de Wilhelm Reich sobre la libertad sexual, en la que ésta debía alcanzarse a través de la justicia social. Comprendía que la revolución sexual estaba ligada a la rebelión universitaria. De algún modo, sin saber por qué, yo relacionaba toda aquella rebelión universitaria que respiré en Italia con los sucesos que iban extendiéndose en Madrid en los que la supresión de los dos cursos de comunes podían implicar equívocamente una postura de libertad. Con estas ideas un tanto confusas me dispuse a dar el curso que me pidieron por votación los alumnos.

Escuchad, dije: ante nuestra convulsa actualidad, con alarmante tendencia seccionadora, se me ocurre pensar que, en ocasiones, el ser humano, ocupado en la ignorancia o en la soberbia de su ego, cree haber realizado o estar realizando algo original, innovadoramente decisivo y nuevo. Otras veces, ese ser, inmaduro o tétrico, se abraza a su destino vestido de fatalidad, y se piensa un mero fardo inútil porque no le vale su entrega al vacío del presente. En uno u otro caso ese ser humano peca de olvidarse o desconocer que es heredero de una historia humana iniciada hace siglos y que conviene repasar si es que fue olvidada o no recepcionada nunca. Porque era triste que se olvidara que una vez bajaron a la Antigüedad los renacentistas para enriquecerse con el dialogar de Platón o el arte de Fidias trabajando la Acrópolis y hasta la inteligencia de Aspasia de Mileto enamorando a Pericles.

Para nosotros puede que esa historia comience en la costa del Asia Menor, con los jonios. Mientras en Grecia se curtían en luchas tribales y caóticas a causa de las invasiones dorias del siglo XI a. C., Jonia alentaba el espíritu

egeo para darnos el arte y la poesía, la curiosidad y la ruta de los mitos y los mares: la épica de Homero y la cosmología de Hesíodo. Entre los primeros filósofos jonios estaba Tales de Mileto, quien según asegura Aristóteles en su *Metafísica*, imaginaba la Tierra como un disco flotante sobre el agua y buscó cuál era la naturaleza última y fundamental del mundo.

Me sería difícil seguir, por falta de tiempo y saber, con Anaximandro, Anaxímenes e incluso Pitágoras, también natural de Jonia, por este camino del pensamiento griego. Únicamente quería manifestar que eran nociones que antes adquiríamos quienes cursábamos esos cursos de estudios comunes, ya sepultados, que venían acompañados de anécdotas como aquella referida a Pitágoras, quien habiendo visto pegar a un perro a cierto individuo le dijo que cesara porque en los gemidos del animal había reconocido la voz de un amigo. Con lo cual se ofrecía la doctrina de la metempsícosis y de que el vigor del alma perduraba tras la muerte contrariamente a la condena del silencio que padecían en el Hades descrito por Homero, lo que podríamos deducir de la lectura de Macrobio, para lo que puede seguirse la densa y amplia «Introduzione» de Alessandro Ronconi al *Somnium scipionis* de Cicerón, Florencia, 1967.

«Tempus fugit» solía inscribirse en las esferas de los antiguos relojes para recordar en las *Geórgicas* de Virgilio nuestro incesante movimiento hacia el final. El afán del progreso avanzó hacia unas especialidades que amenazaban con dejarnos sin más zona común que los deportes, especialmente la magna empresa del fútbol. Es mera y curiosa rareza atender aquella consideración de Poliziano en su *Miscellanea* de que para «leggere veramente un poeta» era necesario saber muchas cosas, desde filosofía a todas las *arti* y filología. De modo que, privado de mis comunes, ahora no podría distinguir por qué el poeta llamó a Carlos V «César africano» o se citaba a Nápoles como «Parténope» o convenía la lectura de los *libri* de música de Salinas para encontrarse con la poesía de fray Luis o saber por qué la

victoria de las tropas españolas sobre los franceses en las cercanías de Monza fue denominada «una bicoca» por la suerte que propició su inesperado resultado.

De humanismo

Podría suceder que la más noble manifestación artística del Renacimiento nos haga perder la realidad de su tiempo histórico. En verdad, conseguir esta pérdida o distancia de una realidad fue una de las aspiraciones de algunos humanistas, quienes apoyándose en sí mismos estaban apoyando la capacidad del hombre culto para crear *su* mundo, *su* realidad e ideas y sentimientos, alejados de una realidad cotidiana, en parte bastante mísera y en parte burda o grosera. Este partir del hombre e ir a él, es una dignidad aspirada que Pico della Mirandola expresa en su *Oratio de hominis dignitate*, como manifiesto renancentista, y donde se advierte ya el cambio de una teocracia medieval a la consideración del hombre como centro del mundo y capaz de un sincretismo absoluto que concibe las diferentes filosofías, recordando cómo los alejandrinos ya habían emparentado a Platón y a Aristóteles. En cierto modo: de la huida o evasión de la realidad en Dios se pasa a una distancia de la realidad centrándose en la capacidad del hombre, anclándose en un pasado clásico y creyendo en la virtud poética. La poesía, en parte, es una armonía de palabra e imagen, que subsume erudición o tradición, a través de un mundo de ficción en el que salvar la realidad y crear desde sí mismo a la amada otorgándole un nombre con lo que nombrar es poseer, tal como los elegíacos romanos fueron proclamando a Lesbia, Delia o Cynthia, la «docta puella» de Propercio. Lo que me indujo atrás a dudar en la existencia real de las *donne* «petrarquistas» o de las «elegíacas».

El hombre no se separa de Dios sino que, como recuerda Pico, es alguien, con su independencia y libertad, colocado por Dios en el centro del mundo para regirlo. Y para ello cuenta, naturalmente, con la experiencia de

aquellos grandes hombres que le antecedieron y a los que imitar, fueran Hermes Trismegisto, Pitágoras, Moisés, Platón, los cabalistas o San Pablo, junto a mitos, como el de Orfeo, que Pico va evocando en su *Oratio*. En todo caso, el hombre es superior a la realidad, puede alejarse de ella, superarla, mediante sus ideas, que constituyen *su* realidad y que es ofrecida a los demás como belleza armónica, sea en la *Teología platónica*, de Marsilio Ficino, en la poesía de las *Stanze*, de Poliziano, o en *La Primavera*, de Botticelli. Frente al engaño y vanidad conductora del político, el arte es, necesariamente, una acción civilizadora, y quien posea una cultura podrá escapar a la realidad propuesta por el interesado político o gobernante en su proyecto.

Pensemos frente a la autoridad asentada sobre la conveniente ignorancia del gobernado, al que se le anima o *distrae* demagógicamente, que el hombre renacentista tendía a una comunicación que implicaba, para ser entendida (y discutida), un conocimiento o cultura por parte del receptor. En un orden de democracia aristocrática (sin el que la democracia caía en la ineptitud de la mayoría o en el dictado de los poderosos), el humanista predicaba la actividad del *otio* (que permite saberse y saber) en oposición al *negotium*, y pide una extensión cultural en cuya ayuda vendría el descubrimiento de la imprenta, tan hábilmente utilizado por Erasmo. Ello toca desde la inquietud religiosa a la consideración del dinero como bien natural que el antiguo griego perseguía en cuanto riqueza que le permitiría vivir con la ganada admiración de sus conciudadanos.

Espiritualmente, distanciándose de muchos escolásticos, celosos detentadores de la verdad en exclusiva, los humanistas recomendarán el conocimiento de las Escrituras, su traducción para ser leída, y entre los autores predilectos estará particularmente San Jerónimo, traductor de la *Vulgata*. Es el camino de democratización que, en el impulso de Erasmo, seguirá Juan Valdés traduciendo *El Salterio*, o Juan Pérez de Pineda los *Salmos de David* o fray Luis de León su *Cantar de los Cantares*. Y así, Leonardo

Bruni resaltaba el valor del dinero en su traducción de los *Economici*, de Aristóteles, y Poggio Bracciolini, en su diálogo *Historia disceptativa de avaritia*, consideraba el dinero, frente a hipócritas renuncias, como elemento conducente a un bienestar civil, a una civilización superior en la que el hombre podía alcanzar su ocio.

Decía anteriormente, y válido para *ver* cuadros como *El amor sacro y el profano*, de Tiziano, de un orden de democracia aristocrática, de elevación cultural de receptores. En este cuadro de Tiziano, junto a Venus, el otro amor está representando al ideal o «filosófico» en sentido platónico, y dentro de un juego de símbolos que entran en la familiaridad de los diálogos sobre la naturaleza del amor renacentistas, animados principalmente por la lectura humanística de los diálogos de Platón. Resulta obvio que Tiziano no dogmatiza sino que pide al receptor de su cuadro un conocimiento para ser comprendido, interpretado y quizá discutido.

Platón, a quien tanto había admirado intuitivamente Petrarca, está en el comienzo del humanismo por lo que el hombre renacentista es y se expresa en diálogo. Se reconoce a Platón como aquél con quien la filosofía utiliza el lenguaje, en lo que éste es medio de una colectividad para el diálogo. Platón escribe en diálogos, es decir en una forma de lenguaje perecedero, destinado a consumirse en el concurso de la vida, y que él salva al convertirlo en sistema filosófico y no en mera comunicación del ágora. Como fruto de la democracia instaurada en Grecia, el diálogo había supuesto la derrota del lenguaje dogmático, y lo que realiza Platón, para el saber humanista, es aristocratizar el diálogo en un momento de crisis de la democracia. Es decir, Platón, aristócrata, disuelve su *dogma* en un discurso, con enfrentamientos de opinión o interrupciones, que tiene la forma democrática del diálogo.

También por ello Luciano de Samósata, el escritor helénico que murió hacia el 192, en Egipto, alcanza su gran apogeo en el tiempo renacentista. En *El Scholástico*, de Cristóbal de Villalón, en el capítulo IX, el maestro Oliva

pregunta: «¿Qué tiene Platón que no sea divino? ¿Qué tiene Luciano que no sea provechoso?». Pertenece la pregunta a la admiración por Luciano que ya habían exteriorizado humanistas como Rodolfo Agrícola (a quien siguió Erasmo), y por lo que los humanistas vieron en Luciano al escritor libre, antiescolástico, mordaz censor de autoridades y admirable cultivador de un diálogo enriquecido por la *imitatio* y la *contaminatio*. Y como Petrarca hizo su amigo y contemporáneo a Cicerón, los humanistas realizaron algo análogo con Luciano, dentro de ese anacronismo del arte por el que héroes de Homero aparecen ataviados con ropas del siglo XV en, por ejemplo, *La vuelta de Ulises*, de Pinturicchio.

Recordemos a un humanista como Leon Battista Alberti, que simultaneó sus escritos sobre pintura, escultura y arquitectura con la práctica observable en el Palazzo Rucellai, en la fachada de Santa María Novella, en Florencia, o en Sant'Andrea, de Mantua. Pues bien, este humanista entre sus composiciones literarias cuenta con una comedia y un diálogo al modo de Luciano, y entre sus más insistentes predicaciones, encaminadas al bienestar civil, está la exaltación de la paz en una medida que recogerá Erasmo. Sin embargo, esa predicación y persecución de la paz no nos permite olvidar las frecuentes disputas entre humanistas como la mantenida sobre la *imitatio* entre Paolo Cortese y Angelo Poliziano o la más agresiva entre Poggio Bracciolini y Lorenzo Valla (cuyas *Elegantise* se cursaban en Salamanca) por cuestiones lingüísticas y de teoría gramatical que subyacen en las dos *Antidotum* y el *Apologus* escritos por Valla para defenderse de las invectivas *Orationes in Vallan*, de Poggio. O de la polémica del mismo Valla con L. Bruni acerca de la capitalidad de la cultura latina que Bruni defendió en Florencia frente a la situación en Roma de Valla. O la agria posición que enfrentó a Erasmo con el gran humanista Juan Ginés de Sepúlveda, cronista de Carlos V, amigo de Garcilaso y fiel del príncipe de Carpi Alberto Pío, en cuya valoración escribió su *Antiapología* contra Erasmo en

defensa del *Príncipe de Carpi*.

El mismo cordobés Ginés de Sepulveda, traductor de Aristóteles y contertulio acogido en Italia por la más viva cultura y el pontificado, serviría con su saber y educación para apreciar el recalar en un pasado clásico para renovarse que no es extraño en textos como el *Tratado de república*, 1521, de fray Alonso de Castrillo, quien atacaba por su base a la monarquía y proclamaba la libertad congénita del ser humano, así como estimaba que la obediencia es por natura injusta.

De pintura

Es interesante apreciar cómo en los escritos de Alberti se advierte, dentro de los humanistas, la conversión del artesano en artista que experimentan los pintores y arquitectos renacentistas, mediante la imitación (renacer, inventar) de los clásicos grecolatinos, que era equivalente a la nueva e ingeniosa estilística desplegada por Lorenzo Valla en su gramática latina *Elegantiae*, que moverá a la entusiasmada paráfrasis de Erasmo *Paraphrasis, seu potius epitome in elgantiarum libros Laurentii Vallae*. El cambio, sentido al unísono por una generación, es sumamente importante, porque el pintor abandona su cometido artesano, gremial, bajo la dirección de la Iglesia, para representar un mundo exterior (el mundo de Botticelli, por ejemplo) acorde con los principios de la razón humana, de las ideas creadas por el hombre en cuanto centro del universo. Es lo que acerca la pintura de *La primavera*, de Botticelli, y la poesía de Poliziano en la primavera de las *Stanze*, bajo las ideas neoplatónicas del humanista Marsilio Ficino.

Pero, como indicaba en el inicio, ni el cuadro de Botticelli ni las octavas de Poliziano ni las ideas de Ficino (que señalaba que la belleza es algo incorpóreo) representan la realidad, con las miserias de aquella cronología que habitaron materialmente; y en la que había discordias civiles (como las padecidas por el padre de

Alberti, desterrado de Florencia), y anidó el hambre y un campesino podía ser procesado como lo fue el Menocchio del Friuli que sirvió a Carlo Ginzburg para trazar su historia de *Il formagio e i vermi*.

Lo que *vemos* en el arte del Renacimiento, impulsado por los humanistas, es una admirable propuesta de vida regida por la armonía, que era contemplación de la armonía celestial, y por lo que en *La Coronación de la Virgen*, de Carlo Crivelli, las figuras aparecen pulsando instrumentos musicales, en lo que la música era reflejo o eco de la armonía de las esferas. Es la extraordinaria interpretación de la música como concierto de las esferas, que el platonismo de fray Luis de León desarrolla en su famosa oda «A Francisco Salinas», catedrático de música en Salamanca, y cuya idea poética, como la matemática de J. Kepler en su *Harmonica Mundi*, sería convertida en realidad por una computadora de los Laboratorios Bell Telephone, representando cada frecuencia musical un planeta: el tono más alto lo manifiesta el movimiento de Mercurio alrededor del Sol y la frecuencia más baja está representada por el movimiento orbital de Júpiter.

La propuesta de vida que *ve* el Renacimiento era un nuevo modo de entender el mundo que respondía al optimismo humanista, a su enorme vitalismo queriendo transformar desde el recuerdo clásico y desde el hombre, asentado con entusiasmo en el amor a la vida, que transforma en belleza. Pico della Mirandola expresaba: «Ubicumque vita, ibi anima; ubicumque anima, ibi mens», y es ese espíritu, *mens*, el que aleja al humanista, aparentemente, de una realidad social que quiere transformar representándola en otra dimensión a la que debe aspirarse, y ese espíritu, *mens*, que siembra y recoge una inquietud religiosa en la que un Marsilio Ficino armoniza a Dios y a Platón, como ya había armonizado San Agustín. El hombre, insiste Alberti, puede alcanzar todo lo que desee a través de su razón, de la *mens*.

Con la idealización de la realidad, lo que el humanista busca es *formar* otra realidad porque en la gracia y en la luz

de las formas está la realidad, que debe imponerse como vida. Naturalmente que esto no implica ninguna renuncia a la vida porque ningún seco erudito, sólo dedicado a los libros, puede comprender y expresar la vida, las *humanae litterae*, ya que los *studia humanitatis* responden a la formación del hombre integral, sin mutilaciones. Y el veneciano Leonardo Giustinian escribirá a un amigo: «Quid ergo? Semperne lego? Minime certe...». Porque, en gran medida, se trata de vivir, como Poliziano, uniendo su contemplación de un pino real con el *pinus amata* de Propercio o sus prunos con los *gelidas prunae* de Virgilio. Y en presentar otras formas de *ver* la vida, desde la mitología a las Vírgenes, que ofrecen con su armónica belleza los pintores. El modelo es transformado en ideas.

En algún punto, este vitalismo humanista que se extiende por el Renacimiento puede parecer excesivo, como en aquel mayo de 1486, cerca de Arezzo, en el que Pico della Mirandola, apasionado por la belleza de Margarita, esposa de Giuliano di Mariotto de Medici, intentó raptarla, con gran alboroto. Es índice del Pico entregado a la amistad y a las fiestas de la vida; que conoce el hebreo, el árabe, el caldeo, las lenguas clásicas; que reúne una célebre biblioteca de la que Pearl Kibre publicaría un inventario (Nueva York, 1936) y escribe importantes obras. La cita de Pico en relación con Margarita nos conduce a algo que puede advertirse, con su novedad, en el rostro de las figuras femeninas renacentistas que reflejan los pintores: la presencia de la mujer.

Petrarca significa, en muchísimos aspectos, toda una inauguración renacentista, un acrónimo o eternización mediante la palabra por el que un grabado veneciano de 1519 puede representarlo en el mismo espacio que Guido Cavalcanti, Dante, Poliziano o Marsilio Ficino. Pero para Petrarca, aun en la idealizada Laura que recoge su *Canzoniere*, la mujer sigue teniendo una posición medieval, entre pasiva y perturbadora, negativa para el discurrir del hombre. En las rimas del *Canzoniere*, Laura no es realmente agente sino una consideración de Petrarca necesaria para *su*

manifestación amorosa, por lo que quizá no sea excesivo desvarío dudar de que Laura fuera mucho más que una idea personal construida por una tradición clásica de amadas descartadas ya de su compromiso mundano. Y aun ésta, entendida como una *vendetta* del Amor que viene a distraerle de sus estudios, es una manifestación que pudo entenderse desligada de una autobiografía poética para apreciar el *Canzoniere* como una teoría del amor ajena a un proceso individual en tanto que era una norma de conducta erótica válida para generar un petrarquismo en el que, al igual que Laura, jugarían las amadas de Garcilaso o Herrera.

La poesía se defendía así como una perfecta armonía o conjunción de palabra e imagen que ofrecía la novedad de recoger un pasado clásico para proyectarlo a la novedad de un presente, por lo que el *Literatus* venía a ser un cuidador de la palabra, un gramático vigilante del estilo, con lo que gramático ampliaba su significación no sólo en las *Elegantiae* de Valla sino en la actitud de un poeta culto como Poliziano quien desdeñará el término de filósofo para acogerse al título de gramático. (En cierta medida sería una preferencia análoga a la que manifestará años después Miguel de Unamuno prefiriendo la denominación para sí de poeta a la de pensador o filósofo.)

Sería curioso contrastar ahora que con la pintura no se anduvo un camino análogo, y pintura y geometría no se ayuntaron como había sucedido con gramática y poesía. La condición del pintor era la de un artesano y no la de un artista u hombre conocedor de su *ars*, aunque se recordaba el viejo tópico, invocando a Píndaro y Empédocles, de «Dios como pintor de la naturaleza». Que, fechado a 8 de julio de 1677, Calderón de la Barca tenga que escribir (como recoge Curtius en el XXIII de sus Excursus) su *Tratado defendiendo la nobleza de la pintura* manifiesta bastante esta situación de divorcio entre arte y pintura. Porque la obra de Calderón, expresión de su afinidad pictórica y de la nobleza de la pintura, era, directamente, una defensa de los pintores de la época que veían en la acción del fisco sobre ellos un

tratamiento que los consideraba como trabajadores asalariados y no como hombres libres.

Obviamente, entre esta obra de Calderón y la formación del humanismo media todo un proceso de reivindicación, en el que, por vía de ejemplo, Giovanni Paolo Lomazzo escribe su *Trattato dell'arte della pittura*, de 1584, donde, en gran medida, da forma teórica (*ars*) a su experiencia de pintor y deja traslucir su conocimiento del neoplatonismo humanista. En el avanzar del Quattrocento, con el impulso de los humanistas (no hay que olvidar a Alberti), va asimilándose el concepto de pintura como imitación de la naturaleza, que a veces se recuerda de la época helenística, y que entre las creaciones está el hombre. Imitar la naturaleza era medir la armonía, la concordia entre sus partes, y ello conducía a un estudio de las proporciones. Se avanzaba, mediante el estudio, con la teoría de las proporciones, hacia una elevación de la pintura como arte, en la medida en que ya estaba sujeta a una norma, en la que entraba el desarrollo de la geometría y la medida de la Antigüedad.

De este modo, con el caminar renacentista, vamos encontrándonos estudios de proporciones como las *Dimensiones de un caballo*, pluma y tiza de Leonardo da Vinci, o los *Estudios de una joven*, dibujado a pluma por Pisanello. Si esto responde ya a un humanismo que recaba para sí a la pintura como arte, el aliento humanista está animando la representación de *Pitágoras* o *La Aritmética*, que Luca della Robia fija en la torre de la catedral de Florencia o que una mujer, Nicoletta da Modena, refleje el tan renacentista mito de Orfeo, con una ambientación moderna, dado que Orfeo era representación de una acción civilizadora. Tenemos así, en relación con el estímulo humanista, que la pintura (y la escultura y arquitectura) cobra, con su teoría, sus estudios, el rango de arte, y que, a su vez, las ideas humanistas creen posibilidades de argumentación artística como *La escuela de Atenas*, pintada por Rafael, donde en primer plano aparece un gramático (¿por qué filósofo?) y, dominando, las figuras de Platón y

Aristóteles en un departir, creo, que responde a la armonización entre filósofos que había preocupado a Pico della Mirandola en *De Ente et Uno*, dedicado a Poliziano en 1491, y a escritores que señalaban la tierra para Aristóteles y el mundo celeste a Platón. Es interesante apreciar cómo en esta *Escuela*, a la izquierda del espectador, se advierte a Hipatia de Alejandría, la mujer matemática levantada por el feminismo, con un atractivo ropaje blanco y cerca de Pitágoras, que está escribiendo y al que parece copiar atento Anaximandro, el jónico discípulo de Tales de Mileto. Arriba, en tanto que veneradas estatuas, las de Minerva y Apolo, tan familiares a los poetas y humanistas.

Con la teoría de la imitación que he apuntado atrás retomamos ya el complejo problema de la realidad renacentista. Esto es, si estamos en un proceso de imitación fiel o ante un procedimiento ecléctico o idealizador. Es conocida la voluntad de Leonardo por escribir una teoría de las artes, pero también lo es que el desorden de sus textos ofrece una falta de coherencia. Las notas de Leonardo están lejos del tratado sistemático sobre pintura que, según Luca Pacioli, tenía ya acabado, en parte, en 1498, y por tanto su *Tratado de pintura* no es tal. La experiencia y la observación, abarcando muchísimos fenómenos naturales, está en la base de sus escritos y de ahí su posición de la pintura como una ciencia que reproduce una parte de la naturaleza. Un cuadro sería como un espejo que reflejara la realidad con fidelidad, sin intentar mejorarla, puesto que lo feo sirve para contrastar lo bello y realzarlo.

Es sabido que esta apreciación de Leonardo se opone plenamente al criterio de Alberti, buscando por la belleza la proporción perfecta y el tipo universal de la figura humana, y que en esta oposición se encuentra un correr de la producción renacentista. Entrar en ello sería amplio, pero sí quiero señalar, porque la autoridad de los humanistas permanece, que esta oposición se guía, en muchos puntos, por un cauce análogo a la oposición mantenida entre la imitación ecléctica de Poliziano y la imitación a un solo autor (Cicerón) defendida por Paolo Cortese. Imitar

eclécticamente implicaba ya una acción personal, selectiva, que era una realidad distinta buscadora de belleza y ofrecida como aspiración.

De un modo general, la imitación ecléctica de Poliziano predominó, y con ella un gusto, una cultura humanista que ejerció su influencia no ya en las cortes sino entre comerciantes y poderosos, que eran quienes podían contratar a los pintores. Así, a la afinidad que pudieran tener los pintores con la herencia humanista venía a sumarse el gusto renacentista que solicitaban quienes encargaban obras. Porque conviene no olvidar que estamos en un tiempo distinto al actual, en el que los pintores creaban por encargo, normalmente bajo la base de un dibujo previo y sujetos a un contrato que especificaba no ya dimensiones sino incluso el material, la categoría del oro o el ultramarino que iba a utilizarse en el cuadro. El pintor (y lo he recordado hasta Calderón) seguía siendo en ello un hombre sujeto al salario, como ha estudiado Michael Baxandall.

Pensemos, por ejemplo que, hacia 1457, Giovanni di Cosimo de Medici quiso enviar, por interés político, un tríptico a Alfonso V de Aragón. Era un estudiado obsequio diplomático que tenía que gustar y para ello encargó la obra a Filippo Lippi, quien tenía que atenerse a los adornos, al oro y plata que convenían a la armadura de San Miguel para el supuesto gusto de Alfonso (quien, por cierto, gustaba vestir de negro y, según Vespasiano de Bisticci, se reía de la ostentación del embajador de Siena vistiéndose con brocado de oro). Quiero apuntalar así, con este ejemplo recordado por Baxandall, la dependencia del pintor respecto a la persona que encargaba el cuadro e, igualmente, las diferencias que existían entre pintar para la corte de Ferrara o la corte de Florencia, perceptibles también en la producción literaria.

Recordemos, en esta distinción, cómo Borso d'Este hacía pagar sus pinturas por pie cuadrado de extensión, abonando diez liras boloñesas por *pede quadrato*. El ejemplo se ha esgrimido alguna vez en detrimento de la

personalidad cultural de Borso, pero, sin embargo, no hay que olvidar en este medir por extensión el coste de los materiales que denuncia la tabla de *La Virgen y el niño*, de Botticelli (hoy en el Museo de Berlín), detallándonos gastos de 38 florines por el oro y 35 florines por el arte del pintor, aparte de dos florines por ultramarino, etc. Aún con todo, no cabe pensar en un gusto realista para Borso d'Este, ya que en su elevación a duque de Ferrara fue celebrado por Tito Vespasiano Strozzi en su *Borsias*, en un marco donde se componía a la manera poética de Catulo, de Virgilio o de Horacio, y de donde surgiría Boiardo para componer su *Orlando Innamorato* en la línea, se decía, en que Virgilio escribió su *Eneida* para Augusto. Apunto a que, naturalmente, los príncipes y señores de las cortes renacentistas se dejaron llevar del humanismo y la poesía, análogamente a como Botticelli se dejó guiar por las teorías neoplatónicas de Marsilio Ficino.

Esta acción, espléndida, tenía como objetivo básico, según dije, el estudio de la naturaleza. Pero este estudio se realizaba *desde* la medida del hombre que interpreta, hasta tal punto que la naturaleza que leemos y luego *vemos* es una creación del hombre. Tal creación opera sobre la cualidad (no sobre la cantidad), y en esta cualidad vive el poder selectivo de la belleza y la experiencia vivida en la imitación grecolatina, de la que tantos tesoros guardaba Italia. Así, lo que Lorenzo Ghiberti admira como grandeza de Giotto es su medida *gentilezza*, esto es: su nobleza de sentimientos, y por ello los *Commentari* se sitúan a las puertas del Renacimiento.

Caminando por su humanismo, creo que Alberti se constituye en una admirable síntesis del arte florenciano del siglo XV, porque su *creación* es un dominado equilibrio entre idealización y realismo, y este equilibrio es, en sí, una propuesta de vida más bella que la real, que no olvida. Discrepando de Platón, no condena la apariencia ya que ésta es una forma de vida o aspiración de ella. Y por su influencia va desterrándose el oro o los fondos dorados de la pintura. Se da en ello una confluencia de su humanismo

y de su arte. Recordando que Petrarca ya había manifestado su desprecio por los materiales preciosos, Alberti acentúa su desacuerdo con el oro a favor del color que lo imita, ya que éste es una creación del hombre, obra de su intelecto. Después, en dimensión de arte, el oro no se armonizaba con el claroscuro, por sus reflejos, perdiéndose así el relieve que conviene a la perspectiva de la naturaleza.

Hay ejemplos, como el del célebre comerciante florentino Giovanni Rucellai que practicó ávidamente la defensa del dinero predicada por Poggio Bracciolini y se aplicó también a la utilidad civil asignada por el humanista. Si estaba orgulloso de poseer obras de Filippo Lippi, Verrocchio, Pollaiuolo o Paolo Ucello, también lo estaba de donar cuadros u otras obras de pintores y que en sus contratos pedía aquel gusto, aquella belleza, como proposición de vida, ya señalados.

En relación con esta propuesta, algunos pintores como Perugino pintaban figuras genéricas sobre cuya base el espectador podía situar *su* particularidad piadosa, *su* sentimiento concreto. Era algo así como la no descripción física de la amada en la poesía amorosa petrarquista, mediante lo que cada lector podía sumar *su* amada a la figura genérica, evanescente, que le ofrecía el poeta como un sentimiento intelectual. No está ello lejos, claro está, de proposiciones o proyectos como la ciudad de Sforzinda del *Tratado de arquitectura* de Filarete. Se podía armonizar *La ciudad ideal*, atribuida a Piero della Francesca, con la pintura de Maso Finiguerra representando a Julio César como fundador de Florencia. Eran el mismo camino hacia la creación, por el hombre, de una Edad de Oro, que creían los humanistas.

Realmente, y ambos con el recuerdo de Petrarca, de las *Stanze* de Poliziano a *L'Arcadia*, de Sannazaro, la poesía humanística había realizado una excepcional propuesta de vida. Las *Stanze*, que apartaban a Giuliano de Medici (con el nombre de *Julio*) de la caza para entregarse al amor, era una expresión poética de proyecto vital que otra vida concreta interrumpía, por lo que la obra quedaba sin

terminar análogamente a como las *Soledades* de Góngora, que deberían ser cuatro, se quedaron en la primera y algunas octavas de la segunda. Quizá porque ambos poetas coincidieran en sendos momentos que lo importante era comenzar, marcar su desarrollo, y no concluirlo. Algo que con matizaciones podríamos trasladar al precipitado avanzar de *Lazarillo de Tormes* hacia su final, tras los tres primeros tratados, y concediéndole al humor de Hurtado de Mendoza la autoría de la obra. *L'Arcadia*, donde el real Sannazaro se exterioriza, era, con su raíz virgiliana, la proposición de un espacio y de una conducta ideales a los que aspirar y recordar como patria, al igual que el pastor Sincero clama por ser Sannazaro.

Poliziano y Sannazaro, como los pintores guiados por el optimismo humanista, sabían que ese mundo de belleza y armonía no existía, no era la realidad que ofrecía cada ciudad o campo sufriendo su existencia. Pero el hecho de amar y admirar la belleza y serenidad del campo o aspirar a la condición dialogante del pastor, en cuanto símbolos de vida, ya suponía una virtud que nos mejoraba superando la realidad cotidiana.

Hace ya bastantes años, Ortega y Gasset, europeo, pensó en Leonardo da Vinci como un modelo para inaugurar un nuevo tiempo o edad que viniera a renovar la actualidad que se nos escapa sin parar un punto. Leonardo era un hombre universal: literato, filósofo, pintor, arquitecto, etc. El hombre se formaba en una variedad análoga a como se formaba el conjunto de una lengua y de manera opuesta a la especialización que tanto parece dictar el supuesto progreso de hoy. El humanista, situado en la calle o en sociedad, era el ser que podía dialogar con diversos congéneres de distintos argumentos, contribuyendo a una relación social del diálogo, coparticipación del individuo. Este hombre de dimensión universal, iniciador de una historia emanada de la Antigüedad clásica, sin prurito de bárbara originalidad, construirá un cauce humano que proclamará en su curso la riqueza esencial de la libertad y formará el término *humanismo*, así denominado

a principios del siglo XIX.

El humanismo se constituye primordialmente en el siglo XV y en Florencia, aunque un gran impulsor como Lorenzo Valla, mediado el siglo, le discutirá su cuna cultural anteponiendo Roma a la Florencia de los Medici, que darán al papa León X. No obstante, y sin contradicción, el nombre de Petrarca se elevará como el del hombre nuevo con quien se inicia un Renacimiento europeo que llegará incluso a bañar el siglo XVIII.

La variedad renacentista se mostró rápidamente en España a través de las bibliotecas de don Enrique de Villena, el marqués de Santillana, los condes de Haro o los monarcas Martín de Aragón e Isabel la Católica y el Príncipe de Viana que cubría su librería con textos de Aristóteles, Demóstenes, Plutarco, Cicerón, Tácito, Plinio, Séneca y otros que circulaban por la corte de Juan II hasta la culminación de la biblioteca pública de El Escorial, de creación real, con frescos de Peregrino Tibaldi y Nicolás Granello, cuyo programa iconográfico atiende Santiago Sebastián en *Arte y humanismo*, Madrid, 1978, quien también se detiene en las alegorías de la escalera de la Universidad de Salamanca y en su famosa portada con el medallón central de los RR.CC. en el que puede leerse «los Reyes para la Universidad y ésta para los Reyes». Si bien el griego que se había asentado en Florencia mediante la lección de helenistas como Chrysoloras, este no alcanzó en España análoga dedicación, pese a las cátedras de Salamanca y excepciones como Pedro Díaz de Toledo, traductor del *Fedón* y el *Fedro* platónicos. Con ello, con las traducciones del griego al latín que realizan Valla de Homero (en cuya edición de Lugduni, 1541, aún se leía en portada «Homeri / Poetarum omnium principis / Ilias / Per Laurentium Vallam / Latio donata») y Tucídides; Poliziano de la *Ilíada* y sobre todo Marsilio Ficino de la obra de Platón, las lenguas clásicas fueron cultivadas en España donde el *llatinar* fue materia de enseñanza por todo «grand maestro», tal como nos testimonia el tratado de *Crianza y virtosa dotrina* de Gracia Dei o explicitaba Juan de Lucena

en su *Libro de Vida Beata*; al señalarle Alonso de Cartagena a Santillana que en vez de ir tras el tiempo «forcemos tornar el tiempo a nosotros» y «do sea menester, fablemos latino».

Al igual que sucederá con la gran poesía española del siglo XVI, la atención y práctica de una literatura clásica por el Renacimiento no abandonará una tradición popular, incluso realista, tocada con frecuencia de humor o ironía.

De este modo, junto a la «ballata popolaresca» recogida por Carducci:

Diventerò zanzara
donna, per tuo amore...

que corrió anónima, encontramos al gran Poliziano, humanista doctísimo que se concreta en imaginar su sentimiento lírico y alternar sus «Epigrammi greci» con sus «canzoni a ballo» o la belleza de las *Stanze*. Análogamente se manifestará Lorenzo de Medici, *il Magnifico*, expresándose petrarquista en las *Rime* y aplicándose a los «canti carnascialeschi» en los que proclama:

Quant'è bella giovinezza
che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia
di doman non c'è certezza

que se dirige a la invitación de un disfrute del instante que predicaría después en sus ensayos Michel de Montaigne.

De varia consideración

Este período amplio del humanismo y Renacimiento atenderá a condensarse en diálogos sobre la libertad, tal que el del florentino Alamanno Rinuccini (en el que Alitheus discrepa del texto de Aristóteles «cum dixit quod vivere viventibus est esse») o se extenderá en una gran variedad de argumentos como el desplegado en las

Osservazioni sulla natura e sull'arte de Leonardo, en las que se apunta que «la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura ciega» que tanto se citará. Se trata de un mundo curioso, vario, de cultísima inquietud que ora se anima en el debate sobre la imitación ciceroniana que protagonizan Poliziano y Paolo Cortese; ora escribe al napolitano Tristano Caracciolo su epístola *De Statu civitatis*, que evoca la estancia de Fernando el Católico en Nápoles; ora cuida el ámbito familiar como la epístola dirigida por Pico della Mirandola a Gianfrancesco, su sobrino, o bien endereza Poggio Bracciolini a Leonardo Bruni con motivo de Girolamo de Praga y la condena de herético dada en el Concilio de Constanza. En fin, es un período cultural en el que se persigue el hallazgo de los manuscritos clásicos, con la edición crítica de los textos, y en cuya variedad vital, *civitas Dei e civitas homonis*, rugirá el cristianismo de Savonarola y donde un Pulci, en su tono realístico y de humor, se detendrá en la materia de gesta caballeresca, añadiéndole leones, diablos, gigantes, con el reconocimiento de Toledo por cuanto que era la ciudad en donde toda magia se concentraba. Porque el campo de la magia, de los poderes ocultos y misteriosos, de las predicciones y consultas a las muertes interesó y se extendió por Europa, en gran parte siguiendo herencias de Roma.

No es así extraño que un destacado español, Fernando de Córdoba, natural de Andalucía si aceptamos la mención por Valla en cuanto hacerlo coterráneo de Séneca y Lucano, fuera acusado de brujería. Como señalaba Bonilla y San Martín en su discurso de recepción académica de 1911, lo que «primeramente llamó la atención de Valla en Fernando de Córdoba fue su prodigiosa memoria». Fue el caso que Fernando de Córdoba, después de una corta estancia en la corte napolitana de Alfonso V de Aragón (en la que tuvo tiempo de interceder en favor de Lorenzo Valla, tachado de impío ante la Inquisición, según una de las invectivas de Poggio Bracciolini) marchó a París, en 1445, teniendo unos veinte años. Allí, entre los más renombrados doctores de su

Universidad fue respondiendo, con asombrosa memoria, a todas las cuestiones que le propusieron, tanto filosóficas, teológicas o religiosas como de las diversas artes. Se manifestó tan preciso y sabio el joven Fernando de Córdoba que su actuación fue entendida como propia del Anticristo, personaje apocalíptico que ocupó diversa atención. Al tiempo, el sorprendente saber y responder de Fernando se extendió por Europa, como lo cita (en contacto con el emperador Federico III) Juan de Lucena en su *Libro de vida beata*. Análogamente, el prodigio del joven cordobés, que concitó múltiples concentraciones, fue explicado acusándolo de brujería, argumento que, con la magia, era atendida tanto en centros universitarios como Cracovia como por oscuros rapsodas y actores de ferias. El espacio de enseñanzas taumatúrgicas, de ciencias ocultas y brujas interesó ampliamente en la época y lo mismo lo atiende agudo y brillante un Poliziano en *Lamia* (bajo la autoridad de Plutarco de Queronea, quien afirmaba que las brujas tenían ojos postizos), que son las brujas objeto de persecuciones inquisitoriales en toda Europa, esclarecida su presencia por el zafrense Pedro de Valencia en su *Discurso acerca de los cuentos de las brujas*, compañeras de narradores que se aproximan a leyendas como la extendida sobre don Enrique de Villena, interesado por los libros de astrología y alquimia y tenido por mago y herético, hasta quemar sus libros al poco de morir.

Para finalizar, recordemos que esta atención a magos y brujas, dotados de poderes ultrahumanos y cultos ocupa o roza una gama amplia de la producción narrativa europea. Pensemos, por ejemplo, en *L'Arcadia*, del ya citado napolitano Jacopo Sannazaro, que obtendrá amplísima difusión en cuanto modelo de novela pastoril.

La presencia del yo narrativo es constante en églogas y prosas de *L'Arcadia* hasta el punto de que en la prosa Séptima, el autor se queja: «Io non mi sento di voi nominare *Sannazaro*... sino *Sincero*», que era también su nombre artístico y académico en la sociedad pontaniana. Es decir, nos manifiesta su deseo de ser reconocido como

protagonista con la equivalencia Sincero = Sannazaro.

Después, con evidente significado, Sannazaro o Sincero se expresará a través de la sextina provenzal, como sistema de identificación, componiendo «Come notturno ucel nemico al sole», a imitación de la célebre sextina de Petrarca «A qualunque animale...». Luego, más en la época, con Petrarca y Virgilio, van reapareciendo otros autores de la cultura humanística: Dante, Teócrito, Caracciolo, Tibulo, Boccaccio, etc. Finalmente, al lado de las recreaciones míticas, destacará el fragmento de las honras fúnebres de Massilia, la sabia Sibila de aquellos valles a la que se rendirán honras fúnebres. (San Isidoro, VIII, 8, enumera describiéndolas diez sibilas principales.)

En gran medida el mundo arcade es un escenario en el que evadirse de la realidad, la aspiración de un mundo en el que investirse o presentarse el autor como pastor. El pastor será naturalmente el protagonista que, como tal, se significará expresándose en la sextina provenzal simple o doble y bajo nombre pastoril. Desde la *Diana* de Jorge de Montemayor a *Los pastores del Betis* la trayectoria de la novela pastoril española cumplirá en sus mejores ejemplos esta norma. Realmente la presencia de la sextina en la voz de Montemayor o de Gil Polo es análoga a la declaración Sannazaro = Silvio, que igualmente se manifiestan en sextinas. Y la presencia de un curso de magia que apunta en *L'Arcadia* de Sannazaro adquiere un valor más decisorio en las magas o sabias que manifiestan los españoles para solucionar los enredos o nudos argumentales. Es decir, los elementos estructurales que se ofrecen en *L'Arcadia*, con la alternancia de prosa y verso recogida del *Ameto* de Boccaccio, son elementos que inmediatamente utilizan Montemayor y Gil Polo. Con la diferencia de que el yo del narrador se afirma más claramente que en el escritor napolitano, donde notas biográficas están enmascaradas en una generalidad, como su aspiración por Nápoles, o por una cultura como el personaje de Massilia que es reflejo de Marsella, madre del poeta, que lo cuidó según refleja Pontano, acorde con los juegos fúnebres de la prosa

undécima que recuerdan el canto XXIII de la *Ilíada* homérica. Quiero decir que en la trayectoria amorosa, por ejemplo, es más concreto Montemayor que Sannazaro, un tanto evanescente.

A cuento de la inmortalización de la dama por el poeta, en *La Dorotea*, especificaba Lope de Vega: «La Diana de Montemayor fue una dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León, y Ezla, su río, y ella serán eternos por su pluma...».

Este carácter biográfico determinará la solución a los embrollos amorosos que darán las magas o sabias de las novelas. Porque así como la maga Felicia puede solucionar las conflictivas historias amorosas de *otros* pastores, liberando a Sireno (Montemayor), la sabia de la *Diana enamorada* de Gil Polo se podrá expresar racionalmente sin estar sujeta a un testimonio biográfico, con la solución final, sin magia, de la unión de Sireno y Diana «que tiene puesto su fundamento en la cierta y verdadera razón», en la que era conveniente el elogio regional que prodiga el mitificado río Turia y la sustitución de los cantos de pastores por las composiciones de la valenciana Academia de los Nocturnos fundada en 1591.

Apunto, como final, la atracción por la magia que sintió el renacentista por cuanto le permitía penetrar en los secretos de la naturaleza y dominar sus fuentes, acercándose incluso a la nigromancia o práctica de adivinar el futuro invocando a los muertos. A la magia va unida el argumento de la simpatía o animación del universo, en la medida en la que toda la naturaleza es algo viviente como afirmaran ya en el siglo XVII Nieremberg y Caramuel, compañeros de estudios en Alcalá, que se oponen a la concepción aristotélica de la naturaleza. Con frecuencia se cita el *De sympathia et antipathia liber unos* de Fracastoro, quien se apoyaba en la doctrina de Empédocles que se detenía en la simpatía, o amor, y antipatía u odio, como fuerzas en lucha continua que configuraban la proporción de los cuatro elementos que determinan los diversos seres. Por donde daremos presencia a la doctrina pitagórica de los

números, tan renacentista, y tan atendida luego por los neoplatónicos.

Paréntesis

Recolecto: Supongo que esa cultura y educación de la que parecen distanciarnos actitudes actuales hincadas en un presente, como la mutilación de los cursos comunes en Letras, era un sistema de probar la convivencia y las relaciones si no se caía en exacerbados nacionalismos. En cierta medida aquellos dos cursos de comunes, previos a las especialidades de nuestra antigua facultad, eran herederos de aquellos estudios o facultades que hicieron a la Universidad de París, reconocida en 1213 por Gregorio IX, el centro y modelo del saber atendido en cuatro facultades: Artes, Derecho, Medicina y Teología. De ellos, la Facultad de Artes era la más numerosa, en su calidad de preparación de las otras tres, y comprendiendo los estudios del *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y el *quadrivium* (aritmética, música, geometría y astronomía), que servían de propedéutica a las demás enseñanzas, todas ellas encaminadas a combatir la ignorancia, en la que tanto crecieron las heterodoxias, como los cátaros, llamados en Francia albigenses por su nacimiento en la ciudad de Albi, o los herejes de Durango (identificados frecuentemente con los *fratricelli*, predicando contra el matrimonio y sobre la comunidad de bienes y mujeres), acerca de quienes escribió un clarificador artículo J. B. Avalle-Arce en el *Homenaje a Rodríguez Moñino*, 1966, I, 39-55.

La cultura, junto a su valor de formación, tiene una misión transmisora y de unión que busca un receptor que la acoja y que reciba su mensaje y no se comporte sólo como aquel ventero del *Quijote*, lector de libros de caballerías despreocupados del arte o la belleza.

De las epístolas

En parte significativa, esta apetencia de comunicarse se manifiesta en la práctica acogedora del género epistolar. Por ejemplo, Boccaccio sitúa al frente de su poema *Teseida*, justo antes del soneto «nel quale si contiene uno argumento generale a tutto il libro», una carta «A Fiammetta». Es del tiempo pasado, de la felicidad de ayer, y Boccaccio le cuenta cosas que ella conoce como personaje nacido de él. Más allá de las referencias mitológicas, con la invocación a las Musas, a la fuente Castalia en Beocia, al monte Helicón, etc., el lector que no es el ventero del pasaje cervantino *siente* que Fiammetta está desasiéndose de su estrechez de personaje epistolar para transferirse en persona. Efectivamente, dedicada «Alla Fiammetta», después de la epístola a messer Pino de Rossi, rodeada de cartas reales de Bernardo Tasso, Barbaro, Sannazaro, etc., encontramos en la *Lettere di XII huomini ilustri* recogidas por Tommaso Porcacchi, esta que escribiera el amante Boccaccio y firma en Nápoles a «XV d'aprile MCCCXLI». (Como se sabe el poema se cierra con un soneto en el cual el autor le ruega a las Musas que le presenten el libro «a la donna a cui instanzia è fatto».)

La epístola (de la que algo me ocupé en las páginas de *La prosa en el siglo XVI*, 1986) aún tiene una importante presencia en la trayectoria vital que Cicerón nos deja y sirve para el retorno a la vida de personajes conocidos de Homero, Esquilo, Virgilio y la Safo enamorada que Ovidio nos dibuja con el sentimiento de su arte en las *Heroidas*. La epístola jugará en el mundo de posibilidades de la *imago vitae* o de la aventura narrativa de gran novedad que irá reapareciendo en la *Cárcel de amor*, Sevilla, 1492, de Diego de San Pedro, tan cargada de simbolismo moderno en su cruce de cartas en las que no se esconde el Autor con su razón medieval de suicidarse. Este hecho reaparecerá románticamente en *Las cuitas del joven Werther*, sorprendiéndonos Goethe con el abandono de la retórica filosófica de la *Nueva Eloísa* de Rousseau por la novedad de un realismo poético burgués en el que Werther, enamorado noblemente de Carlota, acaba suicidándose de un disparo.

O en el Fóscolo, de rasgos de Alfieri, que en las *Últimas cartas de Jacopo Ortis* se aleja por la acción de la paz de los Colli Eugonei y acaba apuñalándose en su amor a Teresa.

Apoyándose a veces en la carta ficticia para complementar o rectificar, corren con su autoridad y argumentos las *epistulae* de Cicerón e incluso las *Epistulae ad Lucilium* de Séneca saludadas con los *Proverbia* apócrifos. En amistad con Cicerón y en el recuerdo, más o menos lejano de las *Epistulae* de Ovidio desde el Ponto, el Renacimiento acogerá los *Familiarium rerum libri* y los *Senilium rerum libri* en los que Petrarca quiso dejarnos un testimonio del hombre que fue y de sus amigos y discípulos. En su cauce, con muy distinto humor podríamos encontrar las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara y en su camino alcanzar con su cultura y desenfado el amplio epistolario del gran conversador que fue don Juan Valera, quien hubiera apostillado bien sobre las tres cortesanas, Lamia, Flora y Layda, por las que ingenuamente preguntaba don Enrique Enríquez a fray Antonio de Guevara.

Las epístolas como los diálogos se ofrecen entre los medios de expresión más afortunados del Renacimiento.

Allá en Grecia, Platón había dotado con su aristocracia el sentido de unos diálogos de comunicación democrática que explica perfectamente Emilio Lledó en su «Introducción general» a los *Diálogos de Platón*, Gredos, Madrid, 1981.

Imaginemos la alegría que, tras saber de Fidias, de Apeles o de Apolo Belvedere, supuso el descubrimiento en una de las termas de Tito del Laocoonte y sus hijos en 1506, episodio mítico de la *Eneida* que Plinio había elogiado. Era conectar el ayer con el futuro mediante un hallazgo del presente que categorizaba al hombre en cuanto heredero de un pasado camino del tiempo por venir, como certificaría G. Lessing acercándolo al romanticismo. Ciertamente que se dieron excesos como la ambición urbanística y artística de Julio II, el Papa que aspiró a estar bajo la tumba esculpida por Miguel Ángel, y que provocó la anónima sátira de «Julio excluido del cielo».

En el Renacimiento había adquirido fama Vespasiano

da Bisticci, que llegó a contar con cuarenta y cinco copistas, pagados por la banca florentina de los Medici, para que copiaran la reproducción de textos. Con estas *ediciones* vino a coincidir la devoción por la palabra escrita que animó a un humanista como Poggio Bracciolini, descubridor de manuscritos ciceronianos, amén de los *Argonautica* de Valeriano Flacco, los *Punica* de Silio Itálico, el *De agricultura* de Columela o el *De rerum natura* de Lucrecio excelentemente recordado por Greenblatt en *El Giro*. Inherente a este afán descubridor del pasado creció su afición bibliófila, a la que se entregaron también Coluccio Salutati, amigo de Boccaccio, o Niccolò Niccoli porque amar al libro, tocarlo y abrazarlo, era importante. Desconfiad de quien sólo aprecia al libro como soporte de letras entretenidas y oye una sinfonía de Beethoven como quien oye llover.

Podríamos señalar que en ayuda democrática de los manuscritos llegaría el descubrimiento de la imprenta que en algo no quiere olvidarse de ellos, cuidando los formatos, coloreando a mano las capitulares y animando con dibujos. Con lo que evocamos el nombre de Aldo Manuzio, y la fundación de la Aldina en 1495 en Venecia y antes la inauguración del libro impreso en Italia con una edición en 1465 del *De Oratore* de Cicerón. La Antigüedad renacía un poco más hacia nosotros, aunque sea larga la discusión y los caracteres que determinan la vigencia y nacimiento del Renacimiento y el siglo aún claramente medieval por su vida política y religiosa implicando al desarrollo cultural.

Sin embargo, resulta casi unánime la aceptación de Petrarca cuya valoración humanística ya exponía admirable y eruditamente Francisco Rico en su densa introducción a *Petrarca. Obras*. I, Madrid, 1978, como la del iniciador europeo del humanismo con su actividad de estudioso y su fuerte personalidad creadora. Petrarca inicia hacia 1338, animado por el *Somnium Scipionis*, su poema latino *África*, que pudo leer en significativa parte al rey Roberto, en Roma, con motivo de su Laurea, prefiriendo Roma a París, donde fue igualmente invitado a ser coronado. Comienza

con el sueño en el que Publio Escipión le muestra a su hijo las esferas celestes, prediciéndole la historia futura de Roma. Probablemente inacabado (quizá se pensara distribuirlo en 12 libros como la *Eneida*), el poema ofrece la aspiración a un período de grandeza romana, cultural y política, en el ejemplo de la Antigüedad bajo el ejemplo de la imitación clásica o libre. Es una imitación ennoblecedora en su sola elección a imitar, que cualifica al imitador que irá apareciendo más o menos evidente en las églogas alegóricas del *Bucolicum carmen*, en las biografías del *De viris ilustribus* y, especialmente, en los grupos de epístolas: en los *Familiarium rerum libri* y en *Dei senilium rerum libri*.

En las *Familiares*, Petrarca recoge cartas dirigidas a ilustres hombres de la Antigüedad como Cicerón, al que le reprueba su abandono de la calma debida a su edad, a Séneca, a Quintiliano, a Tito Livio, a Horacio, a Virgilio, o a Homero, con quienes el poeta toscano tenía familiaridad. También, antecediendo a este grupo de familiares antiguo, hay epístolas a sus amigos actuales, como las varias cruzadas con su gran amigo y admirador Giovanni Boccaccio, llenas de interés, con Dante en medio a veces. En el último libro de las *Seniles* aparece igualmente un grupo de cartas, todas ellas enderezadas al certaldés, una de las cuales la acompañó de la traducción latina de la historia de Griselda, última novella del *Decamerón*, que correría aislada por Europa con gran fortuna, de la que son ejemplo los dos manuscritos catalanes: *Historia de Valter e de la pacient Griselda escrita en llatí per Francesch Petrarcha: e arromançada per Bernat Metge*.

Es indudable la importancia que, en la huella transformadora de la Antigüedad, tienen en la práctica epistolar renacentista las *Familiares* y las *Seniles*, estas últimas cerradas con una carta nonata «A la posteridad», pero que la inmediata generación supo intuir.

Entre las cercanas a la práctica de Petrarca tenemos los casos de Coluccio Salutati dirigiéndose a fray Giovanni degli Angeli o de Poggio Bracciolini al *suo* Leonardo Aretino o de Luigi Pulci al Magnífico Lorenzo di Cosimo de Medici

o de Poliziano a Federico de Aragón, hijo de Alfonso I, que fuera rey de Aragón terminando el siglo XV, en carta famosa también atribuida al Magnífico.

Incluso dada la fama y proliferación epistolar de la época no es raro verlas socorridas con cartas ficticias o adquiriendo función de texto narrativo como el que animó a Andrea Navageno a conjuntarlas en su difundido *Itinerario in Spanga*, de 1563.

No creo que sea posible identificar cuál de las damas de la corte napolitana fue la que indujo a Boccaccio para la redacción de su *Teseida* y a la que cita en el soneto final del libro «a cui instanzia è fatto». Sí creo que pueda afirmarse su distancia de aquella Laura que anima *in vita* e *in morte* la trayectoria del cancionero petrarquesco, lo que de alguna manera se corresponde con la distancia que media entre el Petrarca que prestara su atención de estudioso a la redacción del *De viris illustribus*, empujado por su admiración al «mondo antico», y el Boccaccio que se aplicaba a las «ilustres mujeres», difundido ya en el incunable de Zaragoza, 1494, y en cuyo comienzo, en la «Entrada para la obra», el anónimo traductor nos ofrecía el reconocimiento del certaldés al «insigne varon y egregio poeta: Francisco Petrarca, maestro mio». Si el *De viris* lo iniciaba Petrarca con nuestro común padre *Adam*, Boccaccio comienza el suyo con Eva a la que sigue Semiramis y después féminas de la mitología entre ellas, naturalmente, Venus, «que puse entre las claras mujeres por su ilustre beldad».

Coda

Quiero terminar: dentro de la noble práctica de la *imitatio*, en la que pudiéramos considerar el «versus cum auctoritate» empleado por Petrarca en la canción «Lasso me ch'i'non so in qual parte pieghi», cerrando cada estrofa con un supuesto verso de Arnaut Daniel junto a los de Guido Cavalcanti, Dante, Cino da Pintoia y el propio Petrarca, pienso, por ejemplo, en el transitado y célebre juicio de

Paris, relacionado o no con Troya, que ocupa tantos motivos y páginas poéticas. En lo que sé, en los textos que relatan el juicio de Paris para escoger a la más bella de las tres diosas, ninguna de sus páginas nos detallan si Atenea, Hera o Venus se presentan desnudas para conseguir más al natural el premio de la manzana. Sí se nos especifica lo que las tres le ofrecieron al atractivo Adonis para sobornarlo, en la que Venus fue la más acertada al prometerle a la mujer más bella del mundo, a Helena de Troya, casada con Menelao. En lo antiguo que conozco siempre están las diosas vestidas a los ojos de Paris. (Otra cosa es lo que el lector, como el mismo personaje pudieran imaginar.) Hasta que en Propercio, en el apasionado por Cynthia, quizá ante su recuerdo, sí se presentan desnudas ante el pastor, quien las viera quitarse las túnicas en las cumbres del Ida, como señalara Ruiz Elvira. Después en la sentida epístola de Enone a Paris, recordará Ovidio cómo las tres diosas se presentaron al *arbitrium* del joven, «se sometiron desnudas al dictamen», traduce Moya del Baño en su edición.

Extendamos brevemente, con la amplitud de la *imitatio*, la tentación de una poesía amorosa contada como cancioneros, sin alejarnos del episodio de las tres diosas, ya desnudas, medidas por Paris.

Juan Verzosa, nacido en 1523, vive en el Renacimiento español del siglo XVI, en el que los «hurtos» de Garcilaso ayudarán a la creación de una lengua poética que pueda heredarse, al igual que en Italia el toscano de Petrarca. Ello, dentro de una ambientación clásica en la que los Estatutos de 1538 de la Universidad de Salamanca ordenaban: «Téngase especial y principal cuidado (...) de que hablen siempre en latín los estudiantes en tanto grado que en ninguna manera se permita a ninguno por nuevo o idiota que sea, hablar sino latín o griego, como mejor pudiere».

Precisamente el catedrático de Retórica en esa Universidad, Sánchez de las Brozas, editaba en 1574, por Pedro Lasso, las *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso, donde prologalmente defendía al poeta toledano de los «hurtos». Apoyado con el ejemplo de los latinos afirma que ningún

poeta es digno de este nombre si «le faltan las sciencias, lenguas y doctrina para saber imitar». El Brocense, que también publica, con numerosos escolios, las *Sylvae* de Poliziano, se aplica igualmente a traducir al castellano algunas composiciones de Petrarca como los sonetos «Passa la nave mia colma d'oblio» (Pasa mi nave el mar, de olvido llena), «O passi sparsi, o pensier vaghi et pronti» (Oh pasos locos, hablas amorosas) u «O Invidia nimica di vertute» (Ay, envidia, enemiga de mi estado).

Este Verzosa, que anduvo en variedad de amores acorde con la tierra que pisaba, según le confiesa epistolarmente a Jerónimo Zurita, parece ser que en Siena encuentra a Corina, a la que declarará fidelidad, al igual que declararon Propercio a Cynthia o Petrarca a Laura, dentro de un canon poético creador de una *imago vitae*. A la erudición siempre le interesó saber quiénes eran en una *realidad biográfica* la amada de Propercio y la Laura de Petrarca. Pero más allá de que Cynthia fuera la nieta del épico Hostio o la Roscia descendiente de G. Roscius Gallus, lo más importante es que por ella, para expresarla y expresarse, compuso sus elegías Propercio al igual que Petrarca acabó narrándose en su *Canzoniere*. Análogamente, quizá en Siena viera Verzosa a Corina para crear una *realidad poética* en la que contenerse.

En 1785, en la Imprenta Real, editaba Ramón Fernández (esto es: Pedro Estala) las *Poesías de Francisco de Figueroa, llamado el Divino*. Al frente de estas poesías colocaba el «Breve discurso» de Luis Tribaldos de Toledo sobre la vida de Figueroa. En estas páginas, Tribaldos certifica a «Juan Verzosa, Aragonés, hombre doctísimo, natural de Zaragoza, y entretenido del Emperador Carlos Quinto, y después del Rey Don Felipe Segundo de Roma para negocios importantes a su corona...». Tribaldos precisa que «con el mismo donayre y elegancia de Horacio escribió Verzosa a Príncipes y hombres calificados», y fue caballero que «estimó por dignísimo a Francisco de Figueroa, con quien tuvo grande amistad...».

Junto al buen bagaje clásico que Verzosa tenía

adquirido en sus estudios, el contacto con poetas como Figueroa suponía participar de la asimilación del mundo grecolatino por la poesía renacentista. Recordemos, por ejemplo, el poema de Figueroa «El hermoso pastor que las tres diosas / vio *desnudas* en Ida...». El desvestir Propercio y Ovidio a las diosas tuvo su recepción en la poesía italiana del Renacimiento. Es muy probable que Figueroa conociera a Giovanni della Casa, agitado personaje amigo del Aretino y de Tiziano y autor de una *Vita del cardinale Pietro Bembo*, que entre sus *rime* tiene el soneto «La bella greca, onde el pastor ideo» en que «tra suoi be'colli *ignude* a mirar ebbe». Con este ejemplo, al igual que con tantos otros, Verzosa podía apreciar a través de Figueroa cómo se daba una culta relación entre las culturas grecolatina, italiana y española. Porque, además, en el final de la citada elegía de Propercio éste exclama su deseo de que la belleza de Cynthia permanezca aunque los dioses le proporcionen larga vida, análogamente a como Verzosa, en el epigrama LXXXIII, no deseará que la vejez deteriore la pormenorizada belleza de su amada.

Si a la esbozada amistad con Figueroa unimos la relación de Verzosa con Diego Hurtado de Mendoza, con Siena como espacio académico, ampliaremos un poco la atmósfera renacentista vivida por el poeta aragonés. En una de sus *epistulae* Verzosa reconoce la ayuda prestada por Mendoza en Trento y muestra su abundante trato con los libros que constituían la famosa biblioteca del diplomático granadino. Cabe añadir como significativo que este Verzosa, docente de griego en París y Lovaina, fue recomendado por su saber de lenguas a Felipe II por el secretario Gonzalo Pérez, quien en Anvers, 1556, publicaría la primera traducción completa del griego de la *Odisea* (*Vlyxea*) homérica, tras las traducciones de los primeros libros anteriores.

Dirigida por Juan Gil y José Maestre Maestre, María del Mar Pérez Morillo realizó una excelente tesis sobre Verzosa, de la que algo me he servido. La edición crítica y traducción anotada de *Corina* es de una gran riqueza desde

la detención en la *Antología Griega* a los poetas cercanos cronológicamente a Verzosa y que exteriorizan ese valor de herencia, de transmisión de una cultura e interrelación con el que iniciaba este capítulo lamentando la exclusión de los dos cursos comunes en la que tantos nos iniciamos. Aunque, como en el caso de *Corina*, tan lejos se halle Verzosa del arte vital de Petrarca en sus *rime*.

Adiós

Puede ser que ahora imagine estar en una mañana de comienzos de mayo de 1986 o 1987, con el eco de las revueltas parisinas del mayo de 1986, no lo sé. Estoy ya viejo y confundo fechas, nombres y cosas. Sí recuerdo, con seguridad, que en aquella mañana, reconociendo que finalizaba mi «Lección de tiempos de exilio», me alcé y dije: «Espero que mañana reanudemos la clase en nuestra facultad».

Es probable que entre aquellos alumnos estuvieran los hoy catedráticos Asunción Rallo, Antonio Guzmán Guerra o Emilio Suárez de la Torre, con sus líricos griegos arcaicos como Mimnermo, cuyas elegías apreciará Calímaco, en época helenística, y con él Poliziano y el humanismo de la palabra que diría Vittore Branca.

Miraba a los alumnos «del exilio», que a veces corrían por el «campus» escapando de los «grises» y recogía de ayer mis días escuchando las clases de arte de Sánchez Cantón, con el jefe de bedeles Costa proyectándonos diapositivas, o las clases de Literatura, afiladas en los estilos, que nos dictaba Maldonado de Guevara, o el quehacer de los existencialistas, con detención en Jaspers, que nos adoctrinaba Millán Pueyes, o el latín que nos exigía un joven Ruiz Elvira, próxima su cátedra de Murcia, o el griego que con tanto humanismo europeo nos prodigaba Manuel Fernández Galiano, con quien años más tarde compartiría las reuniones fundadoras de la Literatura Comparada...

Sí, años ha miraba a los alumnos y advertía con escondido gozo que yo continuaba sin saber contar el

tiempo, en especial cuando se empeñaban en separarme de los que vagaban por otro mundo que aún no alcanzaba mi voz o mi palabra.

INTROITO III

Durante años y años hasta mi jubilación fui aplicándome a la disciplina de Literatura, en la que era obligado detenerse en La Celestina*, cosa que hacía con placer. Así, año tras año, con inevitable monotonía, recalaba en la tragedia, con tal insistencia que en algunas ocasiones imaginaba estar frente a los alumnos del año anterior que se aprestaban acomodados o resignados a escucharme en la misma lección desde mis tiempos de profesor adjunto. Se sumaba a ello las tres o cuatro ediciones escolares, de escaso valor, que había publicado, e incluso una muy bien encajonada e ilustrada por Picasso, que realicé para una colección de bibliófilos en Editorial Planeta, recogida en parte en mi volumen* Cuaderno de ayer*, prologado generosamente por los colegas José Lara Garrido y Asunción Rallo, Universidad de Almería, 2009. Naturalmente, en cada curso variaba en algo mi lección, al aire de los artículos, estudios y ediciones que constantemente aparecían.*

Aprovechando, por ejemplo, el conocimiento de Petrarca por el autor de La Celestina*, recordaba de su célebre sextina el «nulla al mondo è che non possano i versi», o la consideración de la poesía por Poliziano, en su* Ambra*, como «matrice omnicompresive delle sciencie e della filosofia, di tutte la verità e di tutte le immaginazioni». O bien me remontaba al énfasis que se expone en el* Amadís de Gaula *en la visión como sistema de alcanzar la credibilidad por cuanto en* La Celestina *se ofrece el interés de que aquello que se cuenta podria ser una realidad social, una historia que tenía su origen en el ver y sentir de un autor, del* híst*or, el que ve, y expresa lo visto mediante la palabra que se deberá interpretar por el tiempo.*

Era igual por donde atajara para romper mi monotonía ya que siempre aparecía en su esquina la vieja Celestina, ante cuya desaparición se lamentará Lucrecia mirando a Melibea. «¡Lo

mejor Calisto se lo lleva. No hay quien ponga virgos, que ya es muerta Celestina!» O me tropezaba con Melibea, con sus ojos verdes, rasgados y pestañas luengas declinando el amor y al torpe Calisto, que tal vez no existiera sino como una frase ajena pisando el vacío de una escala delgada para acabar repartiendo sus sesos por piedras y tapias.

Puede que por decadencia física o porque no hubiera reparado bien en los últimos estudios sobre La Celestina*, pero el caso es que aquel curso sentía la añagaza de la monotonía embargándome y temía que me atrapara el aburrimiento al recitar mi lección anual sobre la* Comedia de Calisto y Melibea. *Temía repetir las ediciones de la obra, partiendo de la custodiada en la Hispanic Society neoyorquina, y seguir con la historia de su autoría, su género literario, su argumento y la entidad de los personajes, acogiéndome al buen trabajo de Stephen Gilman* The Spain of Fernando de Rojas*, Princeton,* 1972. *Así que intentando salvarme de la acedía, vecina de la tristeza, que también prendió a los monjes en el pasado, y salvar a los alumnos de mi acritud, cumplí con la heterodoxia de sin intentar perturbar afincarme en una «Invención sobre la tragicomedia de Calisto y Melibea».*

Invención sobre la tragicomedia de Calisto y Melibea

Lo primero que me extrañó, de muy joven, al enfrentarme con *La Celestina*, salvados ya sus prólogos, fue encontrarme con un primer sintagma, que aprecié como algo pronunciado con velocidad de vértigo:

> En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

Tal inicio y afirmación me condujo al recuerdo del «Bella per Emathios plus Quam ciuilia campos» con el que iniciaba Lucano su *Farsalia*, y que consideré por su valor de enunciado en mis *Estudios de Literatura Europea*, Madrid, 1975, en los que manifestaba bajo la servidumbre cultural a Enrica Malcovatti, cómo Lucano, tan seguidor de Virgilio, exterioriza en este comienzo su independencia de la *Eneida*; su individualidad creadora, y no sólo por su despego de mitos y dioses. En el caso de *La Celestina* no se trata propiamente de un enunciado, sino de una invitación a presuponer quién es el autor de la frase y por qué su decisión elogiadora hacia una mujer llamada Melibea.

Rozamos con ello el aspecto problemático de quién es el autor de *La Celestina*, y más internamente contender acerca de si es obra de uno o dos autores. Es aspecto importante para opinar sobre el desarrollo del argumento en cuanto obra humanística acelerada en la historia. ¿Quién fue su autor? ¿Fernando de Rojas, cuyo nombre aparece en el acróstico perteneciente al prólogo, en el que se declara que encontró escrito el primer acto y lo continuó? ¿La obra, en principio, se debe a Juan de Mena? ¿O se trata de Rodrigo de Cota, que en la edición del *Diálogo entre el Amor y un viejo*, de Medina del Campo, 1569, recogía el impresor que Rodrigo de Cota, el Tio, natural de Toledo… compuso

el primer *Auto de Celestina*, «que algunos falsamente atribuyen a Juan de Mena». En este punto de contienda que exigiría larga glosa atendiendo a la categoría cultural de los contendientes, me vienen a la memoria casos como los de Dante, Camoens o Ercilla, quienes dueños de su materia no dudan en manifestarse en su obra como autor y como actor o personaje de ella.

Posiblemente (estamos ahora en acomodada hipótesis) *La Celestina* fuera escrita por un universitario, bachiller por Salamanca, quien enamorado de Melibea encontró ya realizado ese acto I, que le atrajo y decidió continuar bajo la constante de «Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo…». ¿Era siempre la misma Melibea o fue un nombre, *senhal*, como lo fue Fiammetta para el correr de Boccaccio?

Es probable que mientras caminemos por esta común ladera tan afín a las contiendas jamás acertemos en estas cuestiones de autor e intenciones de *La Celestina*, al no ser que quien escribió la comedia despierte de donde lleva muchos años durmiendo y lo confiese. Después de todo no tiene tanta importancia la disputa y no se moverá ni un ápice o nonada el lugar de la obra. Sin embargo, sí creo en esta mañana que es posible adelantar algo cavilando sobre el autor esencial de la tragicomedia.

Porque ¿quién fue realmente Calisto, el que descubre el argumento de la obra, la escribe y la acaba en tragedia? ¿Sería un amante, aventajado bachiller por Salamanca, que temía ser reconocido? ¿O fue un tímido y profundo enamorado que se disfrazó de Calisto para tentar a Melibea? ¿Sería un truhán que gozó de Melibea hasta que el destino lo humilló con un accidente? ¿O sería alguien vejado por la edad al que sólo le cabía soñar y decidió terminar con la solución de la tragedia? ¿O fue, simplemente, un bachiller que, a manera de ejercicio teatral universitario, quiso probarse en un argumento de imaginado amor al que defender ante el engaño de alcahuetas y lisonjeros sirvientes?

Era entonces Salamanca, cuando digo, el escenario de

una ciudad cursada por miles de estudiantes que hervía en las aulas y miraba la belleza asentada en la cátedra, como enseñaba Petrarca («Benedetto sia 'l giorno, mese…») su principio en Laura; una ciudad encanallada por el colorido oferente de las putas llegadas en octubre para la festividad de San Lucas, en el que se abrían los cursos; ciudad cercana a la nación portuguesa, por donde no pareciera raro tropezarse con Platón, Aristóteles o aquellos de la Escuela de Atenas que inmortalizara Rafael Sanzio en las estancias privadas de su protector el papa Julio II. Precisamente un fresco de representación del «mondo antico», le interesó vivamente una mañana al joven enamorado de Melibea, y le estuvo preguntando al profesor por aquellas figuras que rodeaban a Platón y Aristóteles con lo que supo no ya de Sócrates, Zenón, Epicuro, Pitágoras, Averroes o Heráclito sino de personajes de su tiempo como el pequeño Federico Gonzaga, hijo de Isabella d'Este.

Se sabe por el dominico fray Justo Cuervo, entre cuyos rancios manuscritos y empolvadas carpetas se hallaron los estatutos de la escuela salmantina, cómo funcionaba ésta en su todo y en sus partes, cuando ya era nombrada como una de las cuatro lumbreras de Europa junto a París, Oxford y Bolonia. En 1958, Maldonado de Guevara, a la sazón eminente catedrático de Literatura en Madrid, nos insistía en que *La Celestina* era «obra de un estudiante, bachiller por Salamanca».

Siguiéndole en parte, diré hoy de un estudiante, bachiller por Salamanca, que se proyectó cuanto pudo en la vida y en la misma historia de la comedia, lamentándose en su inicio de ser sólo palabra y no disfrute ante la atracción de Melibea. Es importante advertir que tal estudiante, aprendiz de artes, anduvo primero por la hermosa Italia prestando su atención a las «canzoni a ballo» y a los «canti carnascialeschi» que inicitaban al goce de la juventud proclamando «chi vuol esser lieto, sia: di doman non c'è certezza» o advirtiendo que «la bella gioventù giamai non torna».

Es obvio, y no lo repetiré, que muchas de las más

lindas frases de Calisto proceden del estudiante que dicta y que fueron memorizadas por el amador ignorante de su origen literario. En cierto modo, Calisto se adelantaba al proceder de aquel guapo galán que repite bajo el balcón de su amada Roxana las palabras que va dictándole el Cyrano de Bergerac de Edmond Rostand, mezcla de romanticismo y decadentismo. Incluso Calisto se envanecerá de saber latino, recogido del dictador de la *Comedia*, cuando su padre le lea de los estatutos de la Universidad de Salamanca el título XIV, que ordenaba: «Los catedráticos de Prima Gramática han de leer media hora de Laurentio Valla y en la otra hora…». Al padre de Calisto, hábil mercader en tiempos donde el dinero vencía ya a la caballerosidad, se sintió orgulloso de que su hijo conociera las *Elegantiae* de Valla, tan oída y recitada de los cultos.

Calisto, con la astucia embaucadora de la ignorancia, bien sabía que a su padre, inocente de pueblo quizá descolgado de Talavera, le encantaba oírle hablar de la universidad, porque a ella, como un peldaño más de altura social, había accedido su hijo. De modo que éste lo engolosinaba contándole cómo en los finales del siglo XII, junto a la condena de la herejía cátara, la Iglesia propició las escuelas medievales, a las que sucedieron las monacales de los benedictinos, la *schola exterior* para seglares, elevándose pronto por gracia de la masa estudiantil. En París fueron muchísimos los que acudían a la escuela catedralicia de Notre Dame e igual a las del monasterio de San Víctor, Santa Genoveva o Saint Germain des Prés.

Calisto, que era un mero repetidor para encandilar a su padre, proseguía narrándole cómo profesores y estudiantes procuraron organizarse en gremio, al igual que otras profesiones, de donde nació la denominación *universitas*, que aprovechó Alfonso en la Ley I de la partida II, título XXXI de las *Siete Partidas* para definir que «estudio es ayuntamiento de maestros et escolares que es fecho en algún lugar con voluntad et con entendimiento de aprender los saberes…».

En oyendo el nombre de Alfonso X se esponjó el padre

de Calisto, pues también entre mercaderes corría cómo el Rey Sabio aparte de intensificar la exención de portazgos y peajes a los estudiantes, distribuyó dones y mercedes en pro del Estudio de Salamanca, dotándolo con las cátedras de Lengua, Gramática, Retórica, Matemáticas, Leyes, Medicina, Cirugía y Música, según certifica una tradición y diversas cartas en pergamino de viejo documentadas.

En medio de lo que adornaba tener un hijo universitario y buen latino, recibía conveniente consejo Calisto de su padre acerca de lo tranquilizador que ayuda al cotidiano vivir buscarse esposa de alto origen, discreta y virgen, hermosa y, sobre todo, de solvente riqueza de bienes. Ponía oídos sordos Calisto a este consejo paterno, disimulando con chanzas la desobediencia del progenitor, quien se autorizaba con la carta del docto Petrarca a Filippo, obispo de Cavaillon, al que con el recuerdo de Séneca le escribía: «Scorre la vita nostra a modo di fiumi…». Internamente, y con mayor empeño, oponía Calisto a este discurrir manriqueño de la vida como río, el goce al que invitaban los «canti carnascialeschi» que aprendió en Italia. Pues era bien cierto que Calisto, de espaldas al afanoso mercader, se entretenía a modo con el género femenino que circulaba por Salamanca al olor de los estudiantes.

En verdad que por estas fechas, acercándose la festividad de San Lucas, en la que tantos cursos comenzaban y tantos virgos se perdían, Salamanca hervía con los estudiantes llegados de todas partes a probar el saber y los privilegios de la libertad que la atención a las artes concedía. Aun después de pasado el tiempo de Calisto, numerosos poetas y escritores, desde el mismo don Miguel de Cervantes, fueron dando noticias de Salamanca y su ebullición estudiantil. En verdad, cuando el joven y apuesto Calisto la recorría, apuntalado por el buen acomodo del padre, las calles y plazas de Salamanca eran un enjambre de colorido con la variedad de sus hábitos, manteos, capas, hopalandas,

esclavinas o lobas que se lucían por la calle Serranos o adyacentes, en las que los estudiantes recién llegados adquirían de los roperos o mercaderes las cosas de que habían menester para su hospedaje o su petición de préstamos a cambio de un Aristóteles o una gramática codiciada. Pues no todos los estudiantes, ni mucho menos, moraban en uno de los cuatro colegios mayores, en los que tan famoso era el de San Bartolomé o «el Viejo», o en alguno de los más de veinte colegios menores que acogían a escolares, amén de los pupilos de bachiller, camaristas y capigorrones que completaban los miles de estudiantes instalados en la Salamanca universitaria. Era tal la mezcla y utilización de colores y estacionamiento de los escolares que los amplios y detallistas estatutos de la universidad de 1561, cuyo título I se ocupaba de la elección de rector, al llegar al LXV se extendía sobre los «trajes y honestidad de las personas de esta universidad», bajo la vigilancia de los maestrescuela, leyéndose:

> Yten mandamos que todos traigan loba y manteo y bonete, sino fuere los que traxeren luto y los que estudian Grammatica o artes.
>
> Yten todas las personas desta universidad de qualquier calidad que sean traygan las camisas llanas y honestas y que no sean labradas…

Análogamente en el título LXVI, se preocupaban «de los bachilleres de pupilos», ordenando que quienes quieran serlo «sean personas de buena vida y fama y costumbres, buenos cristianos…». Las *instrucciones* para los bachilleres eran muchas y firmes, desde el comunicarle a los padres o tutor del pupilo cómo estaba en la casa que lo recibía, en la que el bachiller estaba obligado «a cerrar con llave la puerta de la calle desde las seis de la tarde» hasta impedir a los pupilos «juego de naype o de dados en su casa» y «no consientan entrar en casa mugeres sospechosas…».

El universo escolar de Salamanca era muy vario socialmente, a modo de un arco que tocaba su máximo en el estudiante que era acompañado de paje, mozo de

cámara, lacayo y tal vez moza de cuidar mientras al otro extremo del arco se agarraban no ya los camaristas y pupilos, con su ración diaria de cordero de alimento, sino el muchacho que venía a buscar amo a quien servir, a cambio de que le pagase para darle estudio.

Como era razón, al joven Calisto le dio su padre criados que le dieran compañía y le guardaran sitio en los bancos de la universidad para recoger más cómodo la lección del maestro en el cartapacio o libro en blanco de mano. Ni que decir tiene que el mozo de compañía de Calisto tenía orden de cuidar a Calisto del color amarillo que portaban ciertas mujeres de aficiones y ofrecimientos puteriles, portadoras del nombre de daifas, cantoneras, coimas, rameras, meretrices o putas, que con todos estos sinónimos eran conocidas y llamadas al igual que por estar muy solicitados y luego despreciados correría la variedad sinonímica de retrete, excusado, servicio, aseo, wáter, urinario, servicio, etc. No quería el acertado mercader padre de Calisto, que bien conoció el trote de su hijo por Italia, que la disposición allí despertada quebrara aquí en Salamanca la ventajosa boda que pretendía bendecir.

Contrastaba el desahogado amarillo de las damas jóvenes y ofertantes, con el apartado y distinto color que aireaban los colegiales, tales como el albinegro que lucían los golondrinos o colegiales dominicos, o los perdales que portaban los franciscanos, o los tordos, que lucían los jerónimos y *così via*. Hábitos que se mandaban a guardar en cuanto la noche requería a los escolares para dibujarle más privado color.

Precisamente por un fraile dominico llegado de Nápoles para estudiar artes en Salamanca tuvo noticia el padre de Calisto de que el estudio de artes en París le otorgó gran fama a la universidad francesa hasta considerarse como la primera en orden cronológico cuando en verdad lo fue la de Bolonia, reconocida ya por la Iglesia en 1219.

En la Sorbona, como pasó a denominarse al Estudio de París por el canónigo Roberto Sorbon, que fundó una

residencia en la que convivían profesores y estudiantes, se cursaban con gran proyección las artes liberales, las del *trivium* y *quadrivium*, en calidad de propedéutica para cursar las otras disciplinas, especialmente las de Teología. Esta convivencia de diversas materias con sus argumentos para ofrecer un saber desde la gramática y retórica a la música y astronomía tenía un gran atractivo para seguir con buena vocación la libertad humanista.

Se sabía por la ciudad salmantina, y lo confirmaba la conducta del fraile dominico recién citado, que era ocupación preferente en el convento napolitano las horas que dedicaban al estudio, de tal modo que era frecuente referir que el tomista Tomás de Vio señalaba que el dominico que no consagraba cuatro horas, al menos, al estudio cometía una falta grave contra su profesión religiosa. Desde la proclamación a la santidad del fundador Domingo de Guzmán, realizada con la bula *Fons sapientiae*, Fuente de sabiduría, el 2 de julio de 1234, la Orden fue distinguiéndose por su aplicación al estudio y su misión predicadora. Santo Domingo comprendió la necesidad del estudio al experimentar cómo la ignorancia era el soporte especial sobre el que se extendía la atracción de la demagogia y el movimiento de la fácil emotividad. Las doctrinas y sectas heréticas se habían extendido, gracias a la ignorancia masiva, y cátaros y albigenses predicaban en medio de poesías provenzales y rivalidades nacionalistas.

Por supuesto que al joven Calisto no le interesaban lo más mínimo estos procesos heréticos, ni siquiera cuando le llegó noticia de que entre los valdenses había sido notable hacía tiempo la predicación de un peligroso mercader, colega de su padre, Pedro Valdo de nombre, quien predicaba la pobreza, y reunió numerosos discípulos que cumplieron extremas austeridades, como calzar zapatos de suelas roídas, vivir de limosna y fundar un laicismo arrogándose las funciones de los eclesiásticos. Calisto los tomaba a broma y festejaba que su padre no hubiera sido tentado por aquel Pedro Valdo, que fue muy nombrado por su progenitor en cuanto mercader.

Por muy distintas razones, Calisto, que tenía a gala presumir del peculio paterno, venía a coincidir que los movimientos heterodoxos se debían a la inquieta ignorancia de la sociedad por lo que era lógico la firme recomendación de los dominicos al estudio, acorde con el aprendizaje y contemplación de la verdad que guió a tantos estudiantes a seguir los cursos de artes en la Universidad. En este orden, Calisto presumía de que Santo Domingo cursó estudios en el Estudio de Palencia en 1184, con lo cual entraba en discusión si la de Palencia y no la de Salamanca fue la primera Universidad fundada en España. Posiblemente, y no por religiosidad, éste fuera el único dato, junto a la fundación de la Orden de Predicadores, que Calisto conociera de Santo Domingo, devengado del carácter napolitano que le llegó no por rezos de una napolitana, sino por más liberados y profanos contactos.

El hecho es que Calisto podía presumir ante su padre, buscándose prebendas, de cómo la investigación, la docencia y la teoría, en cuanto persecución de la verdad, estaban en las enseñanzas de las artes de la Universidad, razón por la que Tomás de Aquino se matriculó en 1246 en París.

Cumplió este alarde informativo Calisto en una tarde en la que le respondía así a su padre, lego en estas cuestiones, cuando le presentaba una copia de los catedráticos que por aquellos días del siglo XVI dictaban lección en la Universidad sobre las disciplinas de Cánones, Leyes, Teología, Medicina, Artes, Gramática «… y por donde ya sonaría en sus repeticiones de Biblia o de Filosofía Moral el carácter de fray Luis de León». Se sumaba a ello la enumeración de las cátedras cursatorias promovidas por la creación del Colegio Trilingüe.

Al despierto y laborioso mercader le desorientaban un tanto las denominaciones de las cátedras y catedralillas, cosa que no le preocupaba en demasía porque su interés estaba en que a su sonido se encastrara Calisto en la Universidad siguiendo, por ejemplo, al padre dominico Francisco de Vitoria quien recientemente había proclamado

en *De indis* que los indios de las Américas eran los verdaderos dueños de aquellas tierras tanto pública como privadamente. Esa doctrina jurídica, que tanto se discutiría y circuló, entra plenamente en la *veritas* perseguida por los estudios de los padres dominicos, quienes se dirigían a la búsqueda del hombre a través de la asistencia de la verdad.

Pero a Calisto, de no excesivas luces, no le iban las lecciones que abrigaban las aulas ni perseguir la letra que alumbraba la vela para tres horas de vida que le entregaba el bachiller a su pupilo. Calisto era apuesto, alto de estatura y ojeador de doncellas que catar a las que perseguía, cuando no atendía al juego en un tugurio, en unión de pupilos liberados o capigorrones propicios a las bromas. A su padre parecía contentarle en las mañanas con algún cuento bien traído de su experiencia en tierra napolitana y tal cual frase latina intraducible.

Así iban pasando los días de quien se sabía único heredero de un afanoso mercader bien considerado en la sociedad de Salamanca, más atenta a su crecimiento económico ahora que al vivir perdurable que se ganaban los caballeros luchando contra moros.

Calisto, decían, era de linda crianza, dotado de muchas gracias, entre las cuales quizá contara la afición a la cetrería, por lo que bien aprendido tenía el célebre libro del canciller Pero López de Ayala y la copia de éste que realizara Juan de Sant-Fahagún que fuera cazador del muy prepotente rey don Juan II. Poco debió aprender Calisto del capítulo VIII de Ayala, donde atiende «cómo se debe regir et gobernar el falcón neblí e ciertas reglas de platicas para ello», cuando un halcón se desvió de su destino y vino a caer en la huerta de Melibea, mujer moza muy generosa a la que halló Calisto en su persecución del halcón.

Muy deslumbrado debió quedar el joven y olvidado del neblí, por cuanto sin apartar la mirada de la doncella proclamó:

—En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

A lo que Melibea algo coqueta preguntó, conociendo ya el nombre y la fama del joven:

—¿En qué, Calisto?

—En dar poder a la naturaleza para que te dotase de tan perfecta hermosura y hacerme a mí digno de admirarla. Estoy como los gloriosos santos que se deleitan con la belleza divina. Sólo que ellos se glorifican sin temor a que transcurra tal bienaventuranza mientras que yo lamento que con tu ausencia se aleje mi dicha de contemplarte.

Se alegró Melibea de escuchar tales lisonjas, aunque en parte no le pertenecieran ya que se debían al decir de los poetas, y apreció en la mirada de Calisto un punto de lascivia mientras iba recitando. Por alguna amiga y vecina conocía ya Melibea este rondar el amor del joven, que no marchaba por la debida guía del matrimonio sino del ocasional solaz. Con lo cual advertido se animó la joven a seguir por el camino del galanteo, encelando al galán, sin despreciar la sonoridad de los requiebros hasta infundir en el ánimo del mozo que a la pregunta sobre su estado Calisto definiera:

—¿Yo? Melibeo soy, y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo.

Se sintió halagada Melibea de escuchar los elogios que despertaba en Calisto, pero por lo rápido y vehemente que brotaron pensó con su instinto femenino que pertenecían a quien más la pretendía por amante que por esposa, razón por la que le había pedido poco ha «¡Vete, vete de ahí, torpe! Que no puede mi paciencia tolerar que se haya comunicado conmigo el ilícito amor para alcanzar deleite».

El orgulloso Calisto, que tan beneficiado se encontró en pasadas ocasiones, experimentó el desagrado del desprecio, lo que en cierta medida obró de estímulo para proponerse rendir a Melibea; cuya belleza le había sorprendido. Se alejó de la huerta de Melibea y buscó a su criado Sempronio, a la sazón entretenido en sostener sobre la alcándara a un halcón girifalte cuyo plumaje se describe en el capítulo IV del texto de Ayala.

La escena cambia. El tiempo no está para detenerse en si el girifalte tiene piojos o se le quebró un ojo. La inquietud amorosa de Calisto no le permite descansar en la cama que

le pide a su criado para dormitar. Ni siquiera alcanza a recibir la tristeza que acompaña al desdichado y dormir en su oscuridad. Amo y criado van construyendo un diálogo por el que asoma el realismo de Sempronio y el proceso de ir autoenamorándose de Calisto. Donde se manifiestan rasgos misóginos, entre citas más o menos clásicas (entre las que curiosamente no aparece, citada por Zapata en su prólogo al *Libro de cetrería*, la alabanza de Platón a sus dioses porque «le habían hecho hombre y no bestia, *varón y no hembra*…»).

A la extensa enumeración de culpas y defectos de la mujer que recita Sempronio sigue la contraposición de alabar sus cualidades por Calisto, razón que lo hacen ser amado por todos. El amante replica quejoso con el desdén de Melibea, de quien hace luego enamorada descripción física desde los cabellos a «la redondez y forma de las pequeñas tetas», descripción exterior que apunta a la búsqueda más directa del cuerpo deseado, tal como realizara Propercio al caminar por la apetencia de su Cynthia(II, 2,13).

Ante el desasosiego de Calisto, Sempronio lo anima mostrándole su superioridad sobre Melibea en cuanto que él es hombre, lo que confirma acudiendo a la sentencia aristotélica: «Así como la materia apetece a la forma así la mujer al varón».

Al fin, Sempronio ajusta con su amo conseguirle a Melibea, animado por el jubón de seda tejido con oro y plata, que obtuvo de regalo. El criado se servirá de una vieja conocida años ha, hechicera, barbuda, astuta, «que se dice Celestina». Aparece el eje argumental de la obra y el mundo que será celestinesco.

Por supuesto que aquel fraile dominico llegado de Nápoles para estudiar en Salamanca y llamado fray Ferdinando no creía en la existencia de las brujas, al igual que le sucedía al muy célebre dominico, nacido en Medina del Campo en 1382, fray Lope de Barrientos, autor de un *Tratado del dormir*. Ni ellos ni los intelectuales de la universidad podían creer en esas «mujeres que llaman

brujas, las cuales admiten que andan o vuelan de noche…».

El famoso doctor Andrés Laguna nos aporta en su *Dioscórides* la vigencia de estas brujas a las que pertenece Celestina. Nos relata que una vez «acompañó a una vieja lapidaria y barbuda tras la cual iban otros muchos mancebos y cinco o seis doncelluelas mal avisadas de las cuales algunas volvieron dueñas a casa». Si una actualidad sostenía y validaba, en cuanto *veritas* a espaldas de la Inquisición, la actividad de celestinas, ¿qué autoridad tenía Calisto para no aceptar el ofrecimiento celestinesco de Sempronio?

Incluso, en cuanto partícipe de la sociedad universitaria salmanticense, Celestina venía arropada por el eco, no más, del *Pamphilus de Amore* latino, también relacionado con el *Libro del Arcipreste de Hita*. El *Pamphilus* latino, que ya incluyera Menéndez Pelayo en la edición de 1899 de *La Celestina*, argumenta, con alguna procacidad, los amores de un tal Pánfilo con una doncella por nombre Galatea que llegan a placentero término gracias a la intercesión de una vieja alcahueta y los consejos de la experta Venus.

El inicial diálogo entre Calisto y Sempronio, previo a la aparición de Celestina, ya enuncia en sus apartes escénicos (en los que por ejemplo expresa Sempronio «¡Qué locuras dirá agora este desgraciado de mi amo!») el tono de cierta libertad, tocada de cinismo en la practicidad de los criados que, desasistidos de concepciones religiosas, pretendían dar explicación de una vida en sí misma. A su manera, de animación delectiva, los criados, con el soplo de Celestina, van a producirse como los jonios, con aquella libertad que les impulsaba a la acción del poder, con frecuencia basado en el engaño.

La escena que sigue, en la que Sempronio va a la casa de Celestina y ambos dialogan con Elicia, es un engaño continuo asentado en la palabra. El inmediato acuerdo de Celestina y Sempronio («juntos nos aprovecharemos») es jugar con la pasión por Melibea despertada en Calisto y la consecución de la practicidad por la que se crea el engaño

en boca de la vieja puta (que así la define de inmediato Pármeno ante su amo Calisto), oficiándola de «labrandera, perfumera, maestra de hacer afeites y virgos, alcahueta y un poquito hechicera».

También por Pármeno sabremos que Celestina vive «al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, en una casa apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastecida». Lo que Pármeno no nos dice es la ciudad en la que se asienta la casa de Celestina, aunque se huele Salamanca. Porque si denuncia que la vieja »asaz era amiga de estudiantes», Salamanca era a la sazón nombrada ciudad de estudiantiles reunidos al conjuro de la Universidad. Además *La Celestina* es comedia humanística, normalmente vinculada a una ciudad con Estudio, y destinada a ser leída más que representada, tal como declara el corrector Proaza, humanista, al señalar: «Lector, con la obra que aquí te refiero (…) Bien la *leyendo* harás liquecer…».

En la misiva del «auctor a un su amigo» se nos dice que el primer acto, en el que aún vamos, lo encontró ya escrito con su «estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído» cuyo autor «cualquier que fuese, es digno de recordable memoria, por la sotil invención...». Claro está que podía ser lo declarado una ficción dentro de la técnica del manuscrito encontrado que sigue el *Amadís*, pero la carta del autor, con el nombramiento de Juan de Mena y Rodrigo de Cota, propició las propuestas de un autor: Fernando de Rojas, o dos autores: Rojas y otro.

Hace años, Francisco Maldonado de Guevara, citado atrás, estimó con plausibles razones que *La Celestina* fue «obra de un estudiante, bachiller por Salamanca». Sin entrar en contienda sobre ello, aceptemos que, efectivamente, es la obra de un extremado estudiante universitario que encuentra unos papeles (el primer acto) que le placen por su contenido clásico, con el Petrarca y el Cicerón latinos, y se aviene bien con su estado de enamorado y su experiencia más o menos realística por el trato con jugadores de cartas, noctámbulos juerguistas y la

compañía de mujeres como la sirvienta del embajador francés al que le fue vendida por tres veces la moza como virgen, según cuenta Pármeno.

Bien. Estábamos todavía en el primer acto, donde de verdad está contenido todo el argumento de la obra que van a extender e interpretar los personajes, con el importante paso de comedia a tragedia que va a efectuarse.

Pablo Fernández Márquez, en un texto titulado *Los personajes de La Celestina* (Finisterre, México, 1970), prologado por León Felipe, considera que «en la Primera parte ya estaban señalados el motivo, el carácter y el estilo de las otras partes». Creo que es acertada la apreciación. Pero queda a mi juicio, y recogiendo lo escrito atrás de Calisto y su entorno, por qué el autor cambia de comedia, con la satisfacción de la entrega de Melibea, a la situación de tragedia debida al suicidio de la conseguida enamorada.

Seré breve, ya que no me ampara la erudición y sí esta pregunta: ¿por qué si el autor finge que se encontró la primera y más extensa parte de la obra, no podemos nosotros ficcionar con lo que transcurre después en los personajes ya diseñados? A estas alturas sabemos, a través de Pármeno, del amplio laboratorio de Celestina para embaucar a la gente y remediar virgos; conocemos la alabanza de Calisto ante Celestina («¡Oh vejez virtuosa!»«¡Oh gloriosa esperanza de mi deseado fin!»); nos adentramos en el pensamiento de Celestina o Pármeno juzgando a los demás; la finalidad de la vieja: «Dile a Calisto que cierre la boca y comience a abrir la bolsa»; advertimos el deseo de enriquecerse: «a tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo»; a jugar la oportunidad porque «la fortuna ayuda a los osados»; y el anuncio de gozar el amor de Pármeno, Sempronio, Elicia, Areúsa…

Basta manejar acertadamente estos definidos personajes sacados de la realidad, y el autor lo hace, para conseguir la prenda de una extraordinaria acción. Pero creo que, en el fondo de la trama, el autor de la obra, bachiller por Salamanca, estaba enamorado fuertemente de Melibea, a la que quizá viera por primera vez en la vieja catedral

salmantina al igual que el 6 de abril de 1327 Petrarca vio a Laura en la iglesia de Santa Clara de Aviñón, y a la que su amigo Colonna creyó objeto de ficción. Sí, creo que apartándose de erudición, el bachiller por Salamanca, fue quien dibujó en su interior a Melibea con «los ojos verdes, rasgados; las pestañas, luengas; las cejas, delgadas y alzadas; la nariz, mediana...».

¿Qué acaece luego? Pues que Calisto, joven caprichoso y rico, persiguiendo un halcón se topó con el huerto de Melibea y se deslumbró con el rostro de la dama olvidándose del halcón, que ya no supo jamás si el suyo escapado era halcón tagapote o neblí, «señor et príncipe» de las aves de caza, como le llamó el canciller Ayala. Lo cual indica lo tocado de seso que quedó Calisto, aunque bien pudo acudir al requiebro de la dama sacando algunas frases no suyas, sino de los libros de amores leídos.

Calisto, loco y despechado por Melibea, bien hermosa, no podía sufrir en su orgullo de amador el desaire de la doncella, decidiendo con la ayuda de Sempronio acudir al saber de la vieja puta y hechicera Celestina. La andadora alcahueta pronto señala que «todo lo puede el dinero» y que los amantes, «en probándose», bien maldicen los gallos porque anuncian el día, tal como se definía el *alba* poética según la *Doctrina de compondre dictats* provenzal.

Después de pedirle Celestina a Elicia que le acerque los elementos brujeriles que necesita, comienza con ellos su famoso conjuro a Plutón, divinidad mitológica de los infiernos, quien es llamado con reminiscencias del *Laberinto* de Mena, la *Fiammetta* de Boccaccio o la *Farsalia* de Lucano, especialmente por su maga Ericto que recogía cierta tradición popular recepcionada por escritores. Con la prestación de Plutón, la vieja tercera obtendrá la sumisión de Melibea al desatado amor de Calisto.

El bachiller de Salamanca autor de los diálogos celestinescos ya ha mostrado a estas alturas su enriquecedora lectura de famosos escritores como el laureado poeta Francesco Petrarca o el Laurentino Valla cuyas *Elegantiae* se atendían en la universidad salmantina.

Es una cultura asimilada que *dirán* tanto los personajes principales como los criados servidores de la hipocresía (Sempronio) y de la envidia como Elicia, pupila de Celestina, que protesta de la «graciosa y gentil Melibea» con la anuencia de Areúsa señalando que la amada de Calisto «unas tetas tiene para ser doncella como si tres veces hubiese parido…».

El bachiller de Salamanca apareja aquí perfectamente su experiencia de oír como estudiante corrido con el habitar la cultura, llevando a su lengua de escritor una extraordinaria novedad creadora.

Pero también creo que, más profundamente, es aquí cuando el autor pierde a Melibea, a la que había visto entre los muros de la catedral salmantina al igual que vio Petrarca a Laura en la iglesia de Santa Clara. Fue cuando el escritor salmantino, como dije poco ha, dibujó a Melibea con sus «ojos verdes, rasgados; las pestañas, luengas…». Ahora, perdida internamente Melibea, también recogiendo a Petrarca, el autor deja que sea Celestina quien exprese «Bien sé que subí para descender, florecí para secarme, gocé para entristecerme».

El mundo de la comedia, con su sonrisa, ha cambiado para el confiado escolar. Acepta que Calisto ensalce a Melibea por encima de Helena en el célebre juicio de Paris, al igual que hará Lope de Vega con su Juana, pero ya la comparación le suena a leyenda sin valor real tal como en la sociedad medieval corrió la voz de un Virgilio burlado por una doncella romana expuesto en un cesto colgado de una torre pública.

La comedia tuerce por el besar y retozar de Pármeno y Areúsa que apaña Celestina y que el estudiante bachiller tanto supo en sus correrías por puteríos. Se rompe porque la intervención dañosa de Celestina ha triunfado y puede definirle a Melibea que sufre un «amor dulce» y «éste es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleitable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte». La definición entraría en relación familiar con el «Esto es

amor, quien lo probó lo sabe», con cuyo verso cerraría el experimentado Lope de Vega el soneto «Desmayarse, atreverse, estar furioso», de sus *Rimas*, 1609, eco del «y esto sabe muy bien quien lo ha probado», de la canción III garcilasiana.

Melibea, rendida al amor por los hechizos de Celestina, despierta a la vida anunciándole a la vieja «quebrose mi honestidad» y proclamando candorosamente «Oh mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría…», al tiempo que pide a Celestina el concierto con Calisto, que será esta noche, a las doce, en casa de la doncella. La alcahueta anima a Calisto asegurándole: «Melibea te ama y desea ver. Melibea piensa más horas en tu persona que en la suya. Melibea se llama tuya, y esto tiene por título de libertad, y con esto amansa el fuego que más que a ti la quema».

Cuando el escolar autor escribe estas palabras de Celestina se pregunta de dónde las habrá sacado la vieja para pronunciarlas y comienza a caer en cuenta de que pertenecen a una escena ajena a la comedia, pero sí muy íntima de la representación, con Melibea que soñó desde que la vio un atardecer cabe el río. De modo que el bachiller salmantino, bien cursado en la vida y en la culta lectura, se duele de ir contiguo a la realidad trazada por Calisto. Con ello le tienta vengarse de Celestina y los criados, esperando poder reflejar que entre ellos riñen y los confunde la muerte. Lo cual sucede poco más adelante, cuando Pármeno y Sempronio, por dar razón a la avaricia, dan muerte a Celestina, cosa que con ser importante, no produce alarma en el autor de la escena, encelado ya por la resolución del amor entre Calisto y Melibea.

Pues éste, el escolar, o sea Calisto ahora, se siente estimulado por la palabra del amador a Melibea, declarándose su siervo y tú mi señora a la dama, según la tradición de una lírica que llamaba a su amada, camino del *alba* amorosa, *cansó* que «parla d'amor plazentment» o realización del amor carnal. El escolar salmantino recoge así el «Ordena de mí a tu voluntad» de Melibea, ofreciéndole abrir las puertas a Calisto para que le «robe el

mayor don que la natura le ha dado». Era inevitable en este punto que el escolar recordara del *Amadís de Gaula* aquel notable episodio en el que «más por la gracia y comedimiento de Oriana que por la desenvoltura y osadía de Amadís fue hecha dueña la más hermosa doncella del mundo». Calisto recibe la censura a sus prisas de Melibea: «Está quedo, señor mío. Bástate, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, desto que es propio fructo de amadores». Calisto no quiere que Lucrecia se aparte a otro lugar con el fin de que mire y sea testigo del goce de Melibea, dando satisfacción pública a su presunción de amador. Calisto, piensa el escritor, es insufrible en su actuar por elección de lectura, dando razón a la sentencia del caballero cruzado Conon de Béthune quien advirtió que «escoger el peor lobo de la manada por parte de la loba» era algo natural en lo que incurre Melibea y sancionan el *Trésor* de Bruneto Latini, el *Roman de la Rosa*, continuación de Jean de Meun, el *Libro de Arcipreste de Hita* o las *Coplas contra mujeres* de Torrellas: «De natura de lobas son / ciertamente en escoger». El escritor lamenta que, por culpa del argumento, tuvo que desplazar el ejemplo de la loba a su amada Melibea y aún siente más que el fantasma de Calisto enrede el curso de la comedia.

La gentil Melibea, cumplido el deseo, le pregunta a Calisto: «¡Oh mi vida y señor! ¿Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite?». El estudiante forjado en Salamanca aún jadeante, felizmente autoservido, extiende su imaginación porque le suena en su intimidad la voz preocupada de Melibea como protagonista por amor de aquella gracia y comedimiento de Oriana animando con su ofrecimiento al caballero Amadís. Y todavía piensa que no es a Pleberio, su padre, sino a él, al joven que cursara en el Estudio salmantino a quien Melibea le cuenta cómo vencida por el amor le dio entrada en su casa, perdiendo la virginidad y gozando casi un mes tan deleitosa situación.

Un desaforado estrépito, puede que un alarido humano o de bestia, estremeció al escolar, alejando la imaginación

de su solaz ventura, y acercándole la responsabilidad de unos personajes que él mismo había dispuesto con su paso a comedia. Le llegó así su primera y pasada estancia el crimen perpetrado sobre Celestina por unos criados viciados en la corrupción, con lo que ya se tornó la comedia hacia el trayecto del drama, más consustancial con la vida al cumplir el decir de Melibea a Lucrecia acerca de que «el amor no admite sino sólo amor por paga».

Otro distinto estrépito, estando en el huerto de Melibea, le hizo a Calisto querer salir fuera con tal prisa que pisó la escalera donde no había escalón y, como divulga Tristán, «cayó su señor y es muerto con su cabeza partida en tres partes». Un paso más y Melibea avanza la tragedia al encerrarse en la torre y preparar con el suicidio el encuentro con el finado Calisto. Es un tenso y admirable discurso el que siente Melibea despidiéndose de su viejo padre y el final lamento de Pleberio, junto a su mujer, mostrándole a su hija toda hecha pedazos mientras construye su planto que pone fin a la tragedia.

El autor recuerda, fuera ya de la escena, que Melibea le indicó a sus padres que penaba por ella Calisto, «al cual bien conociste así como a sus padres». El autor piensa en esos padres, escasamente activos en cuanto personajes, y decide visitarlos con el padre dominico fray Ferdinando, venido de Nápoles al Estudio de Salamanca, para intentar consolarle de la tragedia dictada por el suicidio de Melibea. Pues recuerda de una clase oída al dominico que nadie puede condenar por tragedia un suicidio porque nadie puede negarle el arrepentimiento en su último instante de vida al suicida.

P.D. Las páginas recién pasadas llegaron a imprenta, con ligeras correcciones, gracias a los apuntes de clase de una alumna, Lucrecia Montiel Garriga, venida de Málaga, quien en vez de tirarlos a la papelera quiso conservarlos como recuerdo de una rara lección impartida por mí en el aula 314 del edificio B de Filología Española.

Lo que no puedo precisar es si esta otra *Celestina* la dicté porque esa mañana no tenía ganas de repetir lo que tantos otros ya descubrieron o porque me sorprendió admirar, contra lo que era conveniente, el rostro de aquella Melibea de ojos verdes, rasgados y mirada encendida que caminaba a ocupar asiento en la cuarta fila del aula en la que yo profesaba en mejor tiempo.

INTROITO IV

Recojo a continuación, con cierta pecadora heterodoxia y prudencia, el resumen de unas conferencias dadas sobre el arte de novelar en las que al final he caído en la tentación contra el precepto de no incluir lo definido en la definición que nos decía la Lógica. Alguna de estas páginas las he rescatado gracias a la habilidad taquigráfica de un alumno que transfirió mi voz en cierta aula de El Escorial a la tranquilidad económica de unos signos y ciertas abreviaturas. Era entonces pleno verano y procuraba disimular bastante mi estupefacción de neófito ante, para mí, la novedad del joven ejecutivo. Terminada mi intervención, don Francisco Ynduráin me señaló que se me había notado un poco mi extrañeza ante el movimiento del taquígrafo. Pero fuimos a la terraza del hotel a seguir hablando de nuestras cosas literarias. No puedo recordar si fue entonces cuando confesé que el ejercicio de taquigrafía me había desplazado al recuerdo de aquellos señores jefes de estación de traje azul y gorra de plato con franja roja que animaban la salida del tren agitando una bandera y su ronca voz. Me callé por prudencia ante Ynduráin, gran amigo, pero me entraron ganas de bajar al pueblo y visitar la estación de ferrocarril, con su uniformado jefe de estación como si visitara cualquier época pasada del siglo XIX, animada por señoritas protegidas con sombrillas y caballeros de hirsutos mostachos.

Otras conferencias pertenecen igualmente a cursos de verano en El Escorial, especialmente la titulada «La novela según los novelistas», que compartí con Ana María Matute hablando luego de Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos o Eusebio García Luengo a quienes seguíamos recordando de viejas tertulias, especialmente las cumplidas en las noches del Café Comercial a las que también asistían de vez en cuando Marcelo Arroita-Jáuregui y Rafael Azcona, quien acababa de

publicar Pobre, paralítico y muerto *en la editorial Arion que regía, creo, Fernandito Baeza. Son páginas más o menos diseminadas o confundidas que ofrezco ahora. Aunque las más directamente relacionadas con este capítulo sobre historia y novela fueron mi participación en el seminario «La monarquía hispánica en el siglo* XVI*», ofrecida en noviembre de 2000 en el Instituto de Historia y Cultural Naval de Madrid y la presentada en el mismo año en la Casa de Cultura de Chiclana de la Frontera sobre «La novela histórica» que en gran parte acabó en un homenaje al gran hombre que fue Fernando Quiñones, quien en* La canción del pirata*, de Planeta, tuvo el humorismo de introducir en ella como personajes muy secundarios a los miembros del jurado del premio.*

Me gustaría que no se percibieran demasiado los parches en las páginas que siguen y ante las que ruego que acepten ya mis disculpas.

Historia y ficción en el mundo narrativo

Caminos que se tocan

L'Arcadia de Sannazaro, que ya el romanticismo de Alessandro Manzoni juzgaba como «una schioccheria», es una de las obras de mayor proyección en el curso renacentista, cuyo gusto y estilo copia prontamente sir Philip Sidney en *The Arcadia*, con una segunda versión en 1590 que se anima transformadoramente con la presencia de Heliodoro y la estructura fragmentaria del estilo pastoril hispánico. (Es significativo, por ejemplo, cómo la tenue aparición del *Leacipa y Clitofonte* se acrecienta con la presencia de la novela griega en Sidney o Gil Polo.) *L'Arcadia*, conciliando verso y prosa, armonizando a Virgilio, Petrarca, Boccaccio, Aquiles Tacio, etc., era un sorprendente descubrimiento narrativo que, con su incitación, se abría a la fortuna bajo la insistencia de que en el pastor Sincero reconociéramos a Sannazaro. Es decir, *L'Arcadia* es una narración en la que un autor quiere historiarse al unísono como el pastor Sincero y el ciudadano napolitano Sannazaro.

La desconsideración de Manzoni de *L'Arcadia* es el olvido involuntario o precipitado de que el hombre es una sombra proyectada por el cuerpo de la historia en la que él mismo es parte de esa historia. No es muy lógica esta desatención de la obra de Sannazaro por un autor tan apegado a la historia que casi actúa con una actualidad periodística como en la *Proclama di Rimini*, cuya alabanza a Murat liberador queda inconclusa porque se anticipa a la manifestación del *verso* el fusilamiento de Murat en Pizza. Los célebres coros de *Il conte di Carmagnola* y de *Adelchi* están tan cargados del juicio histórico de Manzoni que se

aíslan propiamente con su actualidad de la historicidad de las tragedias. Entre la cronología de *Adelchi* y el despertar histórico de *I promessi sposi*, su célebre novela, Manzoni escribe su discurso *Del romanzo storico e, in genere de'componimenti misti di storia e d'invenzioni*, nacido como carta a Goethe. La personalidad fuertemente histórica del escritor milanés se mueve entre su desacuerdo con las fantasías de *Ivanhoe*, de Walter Scott, y su apego a crónicas como la *Storia di Milano* de Giuseppe Ripamonti, y la *Economía* de Gioia, donde encontrará la acción y los decretos contra los *bravi* de su novela.

En la atención del romántico Manzoni por el modelo novelesco que es Walter Scott está el reconocimiento del gran éxito, divulgación, que obtienen sus obras. En el comienzo narrativo del escritor milanés con *Fermo e Lucia*, que después dará lugar a *I promessi sposi*, está el episodio de la «monaca di Monza», con la atracción que puede animar a la lectura, pero está, sobre todo, con su manto religioso, la verdad de dos humildes *contadini* que testimonian la realidad histórica de Milán, *vista* por el escritor con una novedad escondida en el quehacer italiano narrativo de la época. En la novela de Manzoni se armonizaban perfectamente ficción e historia, e incluso se podía apreciar la distinción que el propio escritor exponía en sus páginas *Del romanzo storico*.

Acercándonos más a la titulación de este artículo, es indudable que con *I promessi sposi*, Manzoni se sirve de la literatura para presentar la historia. Algo que, por ejemplo, ya pedía Juan Ginés de Sepúlveda en su siglo, en cuya actualidad tanto se pronunció contra Erasmo en la *Antiapología en defensa de Alberto Pío, príncipe de Carpi*, traducida, con excelente estudio, por Joaquín J. Sánchez Gázquez, Universidad de Almería, 2000.

El siglo XVI, estimulado por la idea de renacer, está cruzado por conceptos innovadores nacidos de una tradición. Recuperar era importante. Por ejemplo, podríamos detenernos en la cuestión del honor y la gloria que se desprende a través de la lectura del *Gonsalus* de

Ginés de Sepúlveda o del *De honore* de Fox Morcillo. La gloria, la celestial y la terrestre, es un argumento, con frecuencia una antítesis o una contradicción, que vertebra muchas páginas renacentistas, que estaba latiendo en el *Secretum* de Petrarca y en el progreso de sus *Rime*.

Sepúlveda bebe en Italia el estilo ciceroniano de los diálogos, y lo manifiesta, ya desde sus primeras obras, como el *Gonsalus*, donde en su *Praefatio* se lamenta (recordando a Cicerón y a Salustio) de que las gestas militares españolas no hayan tenido el debido reflejo en una literatura, dándoles gloria. Bien, este argumento es un tópico que ocupará disertaciones de Fox Morcillo, pero que está indicando, en su tratamiento por Sepúlveda, dos notas especiales que me interesan para esta comunicación bajo la habitual desatención a la lectura del pasado que nos gobierna. Porque en la *Estoria de Espanna* del muy noble rey don Alfonso, en su «Prólogo», se afirma a favor de las letras: «Ca si por las escripturas non fuesse ¿qual sabiduría o engenno de omne se podrie menbrar de todas las cosas passadas?». Son exactamente las mismas palabras que recoge el «Prologus Baenenssis» del *Cancionero de Baena* que se inicia asegurando que cosa natural es amar y desear saber todos los hechos que acaecieron.

La intencionada relación o coincidencia entre la *Primera Crónica General de España*, en su prologal razón de escribir la historia (cuya primera edición se publicó en Zamora, 1541, por el maestro Florián de Ocampo, cronista del emperador) y el «Prologus» del poético *Cancionero* que se inicia con las cantigas de Alfonso Álvarez, ya nos está señalando la intercomunicación entre historia y literatura o ficción, que negarán serias preceptivas.

Porque, además, tenemos el *Liber Regum*, tan difundido que hacia 1250 fue utilizado por el monje de Arlanza para componer el *Poema de Fernán González* (que debiera titularse *Libro de Fernán González*, tal como campea ya en la edición de Itziar Guil, 2001), acomodando leyendas juglarescas a una estructura poética de clérigos. El *Liber Regum* se extendió a través de su incorporación a obras

históricas, crónicas y a obras literarias como el *Sumario de Crónicas*, según advirtió Cintra, en el siglo XIV, y un siglo después por Juan de Mena en su *Laberinto* para cantar los reyes de Castilla.

Pero quizá, para la brevedad de estás páginas, lo más interesante sea ir hacia el novelesco ciclo bretón o de caballerías, y recordar cómo una derivación del *Liber Regum* fue el *Libro de las generaciones*, de hacia 1260, que en el siglo XV tuvo la versión de Martín de Larraya. Aquí encontramos al rey Arturo:

> … Et rrey Artur fue ferido por tres lançadas. Et fiezosse levar a sus caualleros que con el fincaran viuos por tal se podría guaresçier. Et d'aquí endelant non sabemos del se es uiuo se muerto, ni Merlin non dixo del mas nin yo non se mas del; pero los bretones dizen que aun el es viuo.

Con lo que ya teníamos al rey de Bretaña, cuya espada se llamaba Excalibur, y el comienzo de una estirpe de narraciones que parten de la *Histoira Regum Brittanum* de Geoffrey de Monmouth en la que los relatos de Arturo nacen de los historiadores y de la tradición folclórica sumando una extraordinaria fabulación verosímil. Esta historia, con el título de *Roman de Brut*, fue vertida al francés en verso, con numerosas adiciones, por Wace, con lo que se inicia el mundo cortés de los lances caballerescos con la invención de la Mesa Redonda, en la que bebieron Chrétien de Troyes y la materia artúrica que podemos conectar con los libros de caballerías, hasta llegar a Ivanhoe y su herencia romántica.

Es importante, lo era ya en la novela de Manzoni, el valor de la predicación. En el escritor milanés, junto a su preocupación por la historia, late un evidente interés en manifestar su carácter de esencialidad religiosa, católica, que Alberto Moravia le censurara por exceso en su introducción «Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico» de la edición de Einaudi, Turín, 1960. Moravia comparaba este realismo católico con la intencionalidad que perseguía el realismo socialista. Naturalmente se trata

de la orientación que ya estaba en el mester de escritores medievales, que aparecerá incursa en la aburrida novela de tesis decimonónica y que una crítica quiso justificar socialmente con el ejemplo de la misión predicadora de Platón.

Se apelaba, por ejemplo, nada menos que a la autoridad de Nebrija quien en su dedicatoria a don Juan de Estúñiga que antecede al *Vocabulario*, expresa: «…según dice aquel divino Platón no solamente fuimos nacidos para nosotros, mas para nuestra tierra y en parte para nuestros amigos…». En su *Prohemio* a la *Silva de varia lección*, Pedro Mexía señala al comienzo: «Sentencia fue y parecer de aquel grande philósopho Platón, que no nació el hombre para sí solo, sino que también para el uso y utilidad de su patria y amigos fue criado». La sentencia platónica aparece igualmente, empujada por Nebrija, en otros varios textos de humanistas del siglo XVI.

En este punto, cumple detenerse ya en cierta oposición que se establecerá entre la prosa histórica y la de ficción cuyo uso y comunidad expresiva manifestaba el que fuera utilizada como apelación, exactamente igual, para un texto histórico, la crónica de Alfonso X, y para una antología eminentemente poética conjuntada por un trovador de cancionero. Incluso por lo que induce a suponer autorías. Por ejemplo en el prólogo «Al lector» del *Epítome de la Crónica del rey don Juan el segundo*, Madrid, 1678, se nos dice que dicha crónica la comenzó a escribir Álvar García de Santa María desde el año 1406 hasta 1420. Desde allí prosiguió otro «(…) dicen algunos que Juan de Mena, poeta de aquel tiempo».

En pleno siglo XV, el muy prepotente rey Juan II le solicita a su fiel amigo el marqués de Santillana que puesto que es muy culto poeta y sostenedor de que «la ciencia non embota el fierro de la lança, ni façe floxa el espada en la mano de cavallero», redacte un texto para la educación del príncipe don Enrique, que tenía entonces, en 1437, unos doce años de edad. En el capítulo I, VIII, le advierte:

Refuye los noveleros
deçidores,
como a los lobos depradores
los corderos
ca sus lindes e senderos
non atrahen
sinon laços en que caen
los groseros.

Los «deçidores», que eran inferiores y distintos al saber de los poetas, acudían a la ficción o al engaño para componer su decir a diferencia del sentir y saber de los poetas.

Puede que sea momento de recordar que entre los escritores del siglo XV español se da un claro empeño de crear una lengua culta, de escogida dificultad. Es de recibo señalar la discusión establecida entre Leonardo Bruni (afortunado traductor de la *Etica nicomachea* de Aristóteles y de una antimonástica *Oratio in hipócritas*) y el humanista español Alfonso de Cartagena. La polémica estaba recogida al comienzo del estudio y edición de la traducción «del infierno de la *Divina Commedia* atribuida a D. Enrique de Aragón», que atendiera José A. Pascual (Salamanca, 1974), con ejemplar resultado.

Todo es escribir

Con independencia del valor lingüístico, de los problemas léxicos del siglo XV que el sabio texto de Pascual manifiesta, su inicial mención de Bruni y de Cartagena permite aventurar que las páginas de historia tenderían, en el curso español, a una mayor atención al fondo, a los conceptos, mientras que las obras de ficción se interesarían más por la elegancia expresiva, por las formas, lo que no empece para que las *Epistolae Heroidum* de Ovidio ingresen en la *Crónica general* de Alfonso X el Sabio o en las *Sumas de Historia Troyana* de Leomarte. Tendríamos así esbozada la dualidad de *forma* y *fondo* que correrá equívoca y largamente por

nuestra crítica.

En *La fingida Arcadia*, de Tirso, Pedro, caballero, elogia a Lucrecia, condesa, quien tanto aprendió «nuestra lengua castellana / y que por dama toledana / su idioma enseñar pudiera». Análogamente podía apreciarse su elocuencia en «Petrarcas, Boccaccios, Dantes…». Por tanto tenía autoridad para resumir y distinguir:

Que Italia toda es hablar
Y España toda es concetos.

Naturalmente la propia experiencia de leer acabará confirmando la unión entre forma y fondo en tanto que unidad que no debe separarse. Pero la forma identificada como estilo, se utilizó a veces despectivamente para censurar. El novelista Guido Piovene (Vicenza, 1907), con experimentada trayectoria ensayística, juzga por su forma o estilo a Italo Svevo y escribe despectivamente: «I.S. commerciante triestino, scritore di tre mediocri romanzi, valutato de noi, secondo i suoi meriti, con una rispettosa indifferenza, è improvisamente annuncieto come un grande scritottore de uno scadente poeta irlandés abitante a Trieste, l'Joyce, un scandente poeta di Parigi, Valery Larbaud, e un critico, il Crémieux…»(en *Narratori*, 1927, a.X. p. 253). Años más tarde, en la *Fiera letteraria* de 18 de julio de 1946, Piovene rectificaba: «Svevo è uno dei cinque o sei grande scrittori di romanzi apparsi in Europa dopo la prima grande guerra..». No es una excepción la de Piovene respecto al crítico más *oidor* de opiniones o modas que se llevan que lector atento de obras literarias. El juego nos conduciría hasta el tiempo de la «novela de culto» y los «escritores de la berza» de la España postfranquista. Sería recorrer demasiados y vacuos ejemplos de crítica siempre gustosa de clasificar fácilmente a los cinco mejores novelistas del siglo XIX, a los siete mayores pensadores del siglo XX, al «indispensable» narrador, y etc., sin haber leído a la mayoría.

Pero sí recordemos, a las puertas del comienzo

romántico de la novela de Trueba y Cossío, la calificación de «garbancero» que tanto eco tendría: en la escena IV de *Luces de bohemia*, Valle-Inclán sitúa a un grupo de jóvenes modernistas que celebran su encuentro con Max Estrella y Don Latino. Uno de los jóvenes salidos de la Buñolería Modernista, Dorio de Gádex, «jovial como un trasgo, irónico como un ateniense, ceceoso como un cañí», culmina la gritada propuesta para académico de Max recordando que es buen momento ya que «Precisamente ahora está vacante el sillón de Don Benito el Garbancero». Alguien leyó o escuchó esta definición de «garbancero» para Benito Pérez Galdós y difundió la injusta calificación valleinclanesca por Madrid, con más fácil extensión que la otorgada por Piovene a Svevo de «comerciante triestino» por su forma o estilo literario.

Hacia *Ivanhoe*

En 1831, en Madrid, por la oficina de Moreno, salían de imprenta los tres tomos encuadernados de *Gómez Arias o los moros de las Alpujarras*, escrita originariamente en inglés por el español don Telesforo Trueba y Cossío, y traducida al castellano libremente por Mariano Torrente. El volumen se abre con un «Prospecto de la novela histórica» con el que, en nota a pie de página, el traductor advierte con firmeza: «Nadie más averso que el traductor de la presente obrita a esta clase de lectura. Pocos habrán tenido tan fuertes motivos para conocer los inconvenientes que trae la afición a ella. Si los que han dedicado su pluma a este ramo de literatura hubieran sabido combinar su sólida instrucción con la amenidad, la sana moral con la verosimilitud de la invención, o la profundidad de los *conceptos con la belleza de dicción*, se podría disimular en parte el daño que estos libros causan a los estudios serios viciando el ánimo de los jóvenes con su insustancial deleite».

La agria censura del traductor Mariano Torrente cumple justicia si la entendemos dirigida a las novelas y malas traducciones que se publicaban en su entorno

literario por novelistas que no habían acogido a Cervantes ni atendido el ofrecimiento del *Quijote*, tal como sí se realizó en Inglaterra con la práctica, por alto ejemplo, de Laurence Sterne y su *Tristram Shandy*, reconocidos por Victor Sklovski. Pero el prospecto de Torrente señala la parcela de «novela histórica» y ésa se iniciaba en España con la novela traducida del inglés del santanderino Trueba y Cossío, según apreciaba el joven Menéndez Pelayo seguido por E. Allison Peers en su *Historia del movimiento romántico español*, 1954. Es decir, estamos ya, saltando más de un siglo, con *Gómez Arias* y su medievalismo romántico que, como el actual, entrega un tanto la historia en favor de la ficción.

Trueba y Cossío se había educado en la escuela inglesa, padeció el destierro político en Inglaterra, recuerda a Calderón de la Barca y el teatro áureo, pero bebe en la atracción de Walter Scott el medievalismo de *Ivanhoe* que, junto a *Quintin Durward*, de ambientación francesa, fundan en gran medida la moda de la novela histórica. Aparte de su influencia en escritores como Alessandro Manzoni, *Ivanhoe* alcanzó un gran éxito popular conducido por unos personajes, como el cruzado Ricardo Corazón de León, su hermano Juan, usurpador del trono, Robín de los Bosques, o Rowena y Rebecca, quien al final abandona Inglaterra, que se animaron en la voz popular hasta vestirse de color en las cintas cinematográficas.

La plaga de novelas más o menos románticas traducidas en España fue tal que al final del prólogo del tomo I de *La conquista de Valencia por el Cid*, el editor se animó a precisar que «en toda ella no hay ni un pasage ni una palabra cogida de los novelistas extranjeros». La novela histórica, con su preferencia de romanticismo medieval, se había instaurado en España con un fervor en el que caerían Espronceda o Mariano José de Larra, gozando de una libertad que no tenían el lector o la poesía anteriores encerradas en preceptos y unidades. A nadie, como puede que ahora, le interesaba atenerse a la historia y recordar, por ejemplo, que Hernando de Pulgar, en el siglo XV, había

escrito en el prólogo de su *Crónica*:

> E porque la Historia es luz de la verdad, testigo del tiempo, maestra y ejemplo de vida, mostradora de la antigüedad, recontaremos, mediante la voluntad de Dios, la verdad de las cosas, en las quales verán lo que esta historia leyeren, la utilidad que trae a los presentes saber los hechos pasados, que nos muestran en el discurso desta vida lo que debemos saber para lo seguir, e lo que debemos huir para lo aborrecer.

Efectivamente, recogida en *De oratore* (2,9,36) había acuñado Cicerón una definición de la historia ampliamente transitada, repetida, v. gr., por Torres Naharro en el «Prohemio» de su *Propaladia*, fijando que:

> Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis…

Así no es nada extraño que, con esta valoración de la historia, cuando el joven Hernán Núñez traduce en romance la *Historia de Bohemia* de Enea Silvio Piccolomini, afirme en su dedicatoria que de «todos los autores que tratan de los estudios de humanidad… ningunos otros pienso ser tan provechosos quanto los historiadores». O que percibiendo las virtudes históricas, Barclay adopte en su *Argenis* un sistema de revestimiento que claramente declara uno de los personajes: «vestiré una grande fábula a modo de historia. Introduciré en ella admirables acaecimientos: guerras, amores, sangre vertida, alegría, mezclaré con no esperados sucesos…» (traducido por Joseph Pellicer, Madrid, M.D.C. XXVI, pp. 125 y siguientes).

Es lógico que esta verdad, credibilidad de la historia, presionara con su virtud una lírica, un testimonio de amor, porque también el poeta (leyendo más o menos fielmente al Horacio que afirma la inmortalidad poética) quiera dejar testimonio no ya de sí, sino de aquello que ama, pues, como señalará Lope de Vega, «la muerte para aquél será terrible / con cuya vida acaba su memoria».

No se trata de expresarse en una educación cortesana o en una cualidad aprendida con el estudio, sino en quedarse

en la palabra como historia, *vita memoriae* y *nuntia vetustatis*. Vencer el «ad mortem curritis» que inquieta a Escipión en el *África* de Petrarca y que éste siente como un lector del Eclesiastés, como amigo del Horacio que en su *Oda a Postume* se lamenta del vuelo de los años («Eheu! fugaces, Postume, Postume, labuntur anni…»). Y Petrarca, como en otra medida Boccaccio, se apega a la historia, a su narrar, para dar credibilidad a su historia de amor, que no es ficción o virtud de caprichoso decir. Es cuando el poeta busca para sus *rime* un orden argumental en el que la lírica, precedida de un soneto-prólogo, discurra como *fragmenta* de sucesión cronológica y desde un comienzo, y no como aislados y distintos momentos emotivos que pueden ser de libre ficción.

El poeta quiere ser creído como historia que salva el olvido, y en este sentido es muy significativa la epístola que Petrarca dirige, hacia el 1336, a Giacomo Colonna, obispo de Lombez, donde firmemente se defiende de la simulación o fingimiento que el obispo le atribuye, y donde pone su empeño en declarar la existencia real de Laura, en afirmarla como amada ajena a cualquier fingimiento. La carta a Colonna se cierra con una firme petición: «Hoc saltem oro, ne finxisse, me fingas», no imagines que finjo.

Algunos comentaristas (citados en mi *Poesía del siglo XVI*), como Alessandro Vellutello, entenderán las *Rime* petrarquescas como un *romanzo d'amore* histórico, incluyendo en su apretado prólogo una descripción del «luogo ove il poeta a principio di lei s'inamoro» [sic]. Sin embargo, en su división tripartita del texto petrarquesco, Vellutello aloja, en una *terza parte*, contra el orden del poeta, aquellas composiciones que no pertenecen al *romanzo* o historia amorosa, comenzando con la célebre canción «Italia mia…», y que Petrarca había intercalado perfectamente entre las rimas de amor para fijar un tiempo, un espacio y unos nombres comprobables como verdad histórica y que ayudaban a vencer la idea de ficción o de simple teoría poética del amor. Naturalmente que no se descuelga totalmente la idea de ficción sobre una lírica y el

gran exégeta del poeta toscano, Pietro Bembo, le dirigirá desde Venecia, a 4 de julio de 1529, una carta a Niccolò Astemio, en la que le manifiesta que si el mismo Petrarca no le ha podido convencer de la existencia de Laura, «e spezialmente col suo primo sonetto… io non presumerò già di poterlovi persuadere…».

Este Petrarca ordenado cronológicamente en sus *Rime*, como historia, y tan diferente al que pudieron leer nuestros poetas del XV, está evidenciado en la edición aldina que realiza Bembo en 1501 y que, como la de 1514 prologada por Aldo Manuzio, llegó perfectamente a nuestros poetas petrarquistas, empezando por el libro II de las poesías de Boscán. Es decir, tenían ya la posibilidad nuestros poetas de seguir un sistema de narrar para la lírica que, con su valor histórico, despejara dudas de ficción, de ser el poeta un mero fingidor.

Y en esta línea, creo, en sus *Algunas obras* (Sevilla, 1582), sitúa Fernando de Herrera, entre los sonetos VIII y el X, el soneto «Esta desnuda playa, esta llanura», afincado *históricamente* en los tres mil españoles que murieron en 1539 en Castelnuovo y que encontraron su eco en poetas e historiadores. La contigüidad histórica de este soneto entre dos amorosos, bañaba a éstos de verdad, porque si era verdadera historia la caída de los citados españoles ante las tropas de Barbarroja, ¿por qué no iba a ser verdad que el tirano Amor encendiera el pecho del poeta (soneto VIII) o que le preguntara al Sol, Aura y Luna (soneto X) si vieron Luz más ingrata a sus querellas? El sujeto que *históricamente* rememoraba Castelnuovo era el mismo que se dolía herido por su Luz y pedía ser creído, y la proximidad, contacto, del soneto histórico con los amorosos dejaba a éstos en una situación, área, de verdad o verosimilitud.

Pero no muy lejos de esta atingencia caminaban las páginas de una prosa. Por ejemplo, la *Historia rerum Britanniae*, que abarca desde la llegada de Bruto a Britania hasta la muerte de Cadvaladro, no sólo mitifica a Bruto como bisnieto de

Eneas, sino que incorpora las *Prophetiae Merlini* y a la gran figura del rey Arturo, con lo que Geoffrey de Monmouth ponía en circulación, para la imaginación noveladora, a estos personajes de Merlín y Arturo, que tanto originaron. De ahí van a caminar uno y otro por el *roman* o por la *Crónica general de España* de 1344, donde el cronista, como expuse atrás, nos dice de Arturo, despidiéndole tras las mortales lanzadas que le dieron en la batalla: «Et d'aquí endelant non sabemos del se es viuo se muerto, nin Merlín non dixo del mas nin yo se mas del; *pero los bretones dizen que aun él es viuo*».

Y recuérdese para la relación que voy esbozando que, cuando en 1896, publica Menéndez Pidal *La leyenda de los Infantes de Lara* no duda en señalar que la *Crónica* de 1344, junto con la *Primera Crónica*, formaban los dos pilares de la historiografía romance de los siglos XIII y XIV. Cuando don Pedro de Barcelos, encumbrado bastardo del rey don Dinis, acomete la redacción de la *Crónica*, lo hace bajo una fuerte vocación histórica que se demora en hechos contemporáneos como la intervención (1304) del rey don Dinis en las discusiones entre Castilla y Aragón o en las revueltas provocadas por el infante don Alfonso contra su padre, don Dinis, a partir de 1321. Si nuestra *Crónica*, en su segunda versión, apoyaba decididamente a doña Blanca, la hija de Alfonso VIII casada con el rey de Francia, como legítima heredera de Castilla, y el receptor conocía la historicidad de esa pugna entre doña Blanca y doña Berenguela, ¿por qué no iba a creer la existencia histórica de Arturo y Merlín?

La misma novela griega, surgida como salida a una situación clásica, es entendida como historia en la *Philosophia antigua poética* de López Pinciano, donde su personaje señala cómo una obra será más verosímil cuanto más se fundamente en la historia,

> De manera que los amores de Theágenes y Cariclea, de Heliodoro, y los de Leucipa y Clitofonte, de Achiles Tacio, son tan épica como la *Iliada* y la *Eneyda*.

Es indudable que la historia, *nuntia vetustatis*, preside creaciones narrativas como el *Roman d'Eneas*, el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure o *el Roman de Thèbes*, una de cuyas redacciones en prosa sería acogida por Alfonso X el Sabio. Y es indudable que esa *historia ficta*, argumentalmente, tiene mayores posibilidades de ser creída cuanto más alejada está cronológica y topográficamente del receptor. Lo entenderá perfectamente Garcí Rodríguez de Montalvo cuando pone sus manos en el *Amadís de Gaula* y está en el ambiente el gran auge que cobraron los historiadores en el siglo XV.

Montalvo recoge de una tradición no sólo historiográfica el *vi* o el *viví* que testimonia como veracidad lo narrado y que proseguirá en el siglo XVI en misceláneas como las de Pedro Mexía, Torquemada o Zapata (en éste muy especialmente).

La actualidad de Montalvo está muy lejos históricamente del tiempo en el que Amadís corre su historia y, por tanto, no puede testificar que *vio* los lances de su héroe o *vivió* las guerras y torneos de tan lejana cronología. Pero sí puede hacerlo uno de sus personajes, el maestro Elisabad, que atenderá *históricamente*, y por escrito, la petición de otro personaje como el rey Lisuarte. Con lo que el lector del siglo XVI, cómplice del manuscrito encontrado, tendrá la historicidad de un testigo de los hechos, los cuales se le acercan lingüísticamente, porque el texto en griego de Elisabad necesitó de la colaboración del traductor y del autor. Y el receptor aceptará como plena veracidad la cualidad *imposible* del narrador omnisciente.

En el fondo, la historia, en cuanto pasado muy remoto, no tiene por qué dejar sensación de inactualidad en la narración si existe un arte literario que halle su sistema de comunicación.

Amadís de Gaula es un admirable ejemplo de cómo pasado histórico y actualidad del narrador crean un tiempo nuevo, el tiempo narrativo, que hábilmente prenden en su malla la sensibilidad del receptor y con ella su credulidad. *Amadís* no fue leído como documento arqueológico sino

como *espejo* de un tiempo presente que, como es bien sabido, se miró en su conducta para seguir su lengua cortés y acudir a representaciones de leales amadores o muy significativos torneos, como los que nos relata, muy históricamente, Juan Cristóbal Calvete de Estrella en su pormenorizado *Felicísimo viaje del muy alto y poderoso príncipe Don Felipe*.

Existen en *Amadís* capítulos, como el XXXV, en el que «fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo», más por la decisión y gracia de Oriana que por la desenvoltura y osadía de Amadís, que no sería difícil conectar en su trato con páginas de amor renacentistas, cuando la *forma* de amar era importante. Pero no me adelantaré con ello a páginas venideras, sino que apuntaré ahora cómo ciertos libros de caballerías fueron acusados de incitar a la práctica amorosa, lo cual no deja de ser el reconocimiento a una actualidad o vigencia que no apaga su argumento antiguo o histórico. Fue algo que igualmente tocó a la efectividad de la novela griega, de la que se dice que era recomendada como excitante erótico por el médico Teodoro Prisciano, hacia el año 400. Siglos después, en 1666, el padre Benito Remigio Noydens publica su *Historia moral del dios Momo; enseñanza de príncipes y destierro de novelas y libros de caballerías*. Casi lo más interesante es el título, con esa posible oposición entre novela y libro de caballería, y entre enseñanzas de príncipes. Pero hacia la página 286 del texto el autor nos cuenta cómo «un hombre sumamente vicioso» deseaba a una mujer sin éxito y, para lograrla, le dio uno de estos libros de caballerías, con lo que «arruinó el honesto estado de su recato, y de su vergüenza».

El texto del antuerpiense Noydens no responde mucho, como digo, a su título, porque la directa acusación contra los libros de caballerías apenas si cubre la mitad de su página 286, donde se aconseja a las doncellas que

> Huyan de los libros de las Novelas, y Cavallerías, llenos de amores, estupros, de encantos, estragos. Son unas píldoras doradas, que con capa de gustoso entretenimiento lisonjean los ojos, para llenar la boca de amargura, y tosigar el alma de

veneno.

No obstante, y con otros casos que iré recordando más adelante, su denuncia indica la *actualidad* de unos libros que en modo alguno entiendo como anacrónicos en sus mejores ejemplos y sí como prueba de que la materia histórica, por lejana que fuera, actuaba con su verosimilitud sobre un presente que atendieron monarcas de leyenda como el rey don Sebastián de Portugal con su «Ala de los enamorados» batida en Alcazarquivir o conquistadores de tierras lejanas a las que dieron los nombres de California o Patagonia por lecturas caballerescas.

Quede aquí ahora esta presencia o actualidad de unos libros, sin olvido de las censuras humanistas y erasmianas que concitaron, para apuntar que, más allá de sus personajes, los libros de caballerías respondían a un estado de ánimo que deseaba existir (salir fuera) en tan abundantes páginas. Si el estado de ánimo de unos receptores que acogían ampliamente estos libros es cosa comprobada, el desconocimiento de la personalidad de los autores de estos textos, comenzando con *Amadís*, nos obliga únicamente a suponer en qué medida unos autores se proyectaban en una historia para disolver en ella anhelos, fracaso, amores o traiciones, o un fragmento biográfico de vida al que darle residencia en la palabra escrita.

De novela histórica. Guevara. Cervantes

Me temo haber cansado ya al lector con tanto recorrido, recalando a veces en páginas aparentemente diversas y anotadas por mí, pero con su variedad quería manifestar ese carácter de *permeabilidad* de la novela tan fielmente atendida por Mariano Baquero Goyanes en su quehacer crítico. Dentro de su amplitud, creo evidente que la permeabilidad, en ocasiones fusión, entre historia y ficción constituye una clara constante por la que si la novela histórica constituye un género o subgénero, también la penetración de la amenidad narrativa en la verdad de la

historia, animándola, constituye desde hace años una fértil corriente que intenté ensayar, en cuanto coordinador, con la *Historia de Andalucía*, Planeta, Sevilla, 2006, Prólogo, con el recuerdo de Suetonio y sus amenas vidas de césares.

Creo que en la novela histórica, tanto en la del período romántico como en la actualidad, la verdadera historia no debe de ser suplantada por la ficción apoderándose de su ambiente y del personaje histórico. Creo, distintamente, que la realidad, con su cumplimento histórico, debe apoyar la ficción, lo propiamente novelesco para inducir a la credulidad y crear la verosimilitud. Entiendo así que si la facultad o voluntad narrativa del historiador puede prestarle amenidad a un texto sobre Juana la Loca, el III duque de Alba, o Felipe II, el investigador debe proceder con su práctica, tal como realizó Manuel Fernández Álvarez. A la inversa, una precisa documentación de ambientación histórica puede bañar de verosimilitud el trazado de un personaje de ficción y su entorno ambiental como *Bomarzo*, la espléndida novela de Mujica Láinez. Compaginar con arte y saber historia y ficción, sin traicionar, es siempre difícil. Porque, además, está el empeño lógico de un autor en querer ser personaje o historia de su tiempo a través del testimonio de la escritura. Lo que nos llevaría a la exigencia narrativa, atendiendo innovadoramente mito y lenguaje, como en la gran trayectoria del mexicano Carlos Fuentes, quizá el máximo exponente en calidad intelectual del *boom* americano tan despertado por la editorial Seix Barral.

Con lo que el escritor, poeta o novelista, viene a sembrar dificultad en la distinción entre historia y ficción en cuanto a su verdad biográfica, que tantos supuestos y errores ha dejado en los eruditos perseguidores. Recuérdese la revelación ya citada que le hace don Quijote (I, 35) a su escudero, y que transmití en la página 16.

El mismo Lope de Vega, tan experto en amores y en comunicarlos biográficamente, apoya a Cervantes. En *La Dorotea* recuerda por boca de la protagonista, en diálogo con Celia y a cuento de la facultad de inmortalizar a la

dama del poeta, que una de las Dianas citadas, «(la Diana de Montemayor) fue una dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León, y Ezla, su río, y con ella serán eternos por la pluma. Assí la Fílida de Montalvo, la Galatea de Cervantes, la Camila de Garcilaso, la Violante del Camoens, la Silvia de Bernaldes…».

Tal vez Lope, algo acelerado, se precipitase un tantico en el reconocimiento de estos personajes como amadas reales o históricas llevadas a la inmortalidad por el amor de sus poetas, pues no todos alcanzan su intensidad de proyección biográfica o se manifiestan tan encendidamente claros, acudiendo a veces a lo que hace años denominé fusión mítica y ejemplaricé con *L'ultimo canto di Safo* de Leopardi. En todo caso, son estados de ánimo, como en Leopardi, que se expresan fundiéndose con una materia histórica o mítica y donde el sentimiento individual, que pudiera tomarse por ficticio, se fortalece a través de su fusión con un ser, personaje o hecho, que está sancionado por la historia. Lo cual también nos dijo Lope (que lo abarcó todo) en su *Arcadia* al decir que a cuenta de amores ajenos explicó los suyos.

Alejándonos por brevedad de la ficción o falsedad histórica inducida por la elección de un personaje que generan libros como *La verdadera historia del rey don Rodrigo*, de Miguel de Luna, vecino de Granada, que tanto provocara a Menéndez Pidal por su mentira de afirmarla *verdadera*, me parece oportuno recalar un poco en la significación que alcanza en fray Antonio de Guevara un emperador del siglo II, Marco Aurelio, tan aficionado al teatro como, al parecer, amable tolerante de los amantes de Faustina, su esposa.

Por lo pronto podría extrañar que Guevara escogiera como modelo para un príncipe cristiano a un emperador romano, Marcus Aurelius Antoninus, que precisamente decretó una de las persecuciones contra los cristianos. Tal extrañeza se salva inmediatamente si recordamos cuánta hermandad

entre cristianismo y paganismo corrió por el Renacimiento, con la lectura del *De vita solitaria* petrarquesca, donde se podía pensar como cristianos a César, Augusto o los Escipiones, al igual que en su *Invectiva* contra el cardenal Jean de Caraman aseguraba Petrarca que hubieran sido cristianos Cicerón y Platón, éste incluso con la autoridad («… apud ipsum Agustinum») de San Agustín.

Con tan notables antecedentes, era lógico que el humanismo del emperador Marco Aurelio, con su historia, atrajese a la personalidad de Guevara. Y que en esta materia histórica, ya en el *Marco Aurelio*, nos diga Guevara en cuanto fingido traductor, que su historia viene autorizada porque aquellos que la narran «fueron testigos de vista, que no la oyeron a otros, sino que la vieron ellos mesmos». Lo cual coincide, tanto con la verosimilitud buscada en el *Amadís de Gaula* a través de un *vi* cronístico, como con el resto de la obra guevariana, donde en el *Aviso de privados*, por ejemplo, nos dice: «No lo digo porque lo leý, sino porque lo vi; ni lo digo por ciencia sino por experiencia…».

Acogiéndose a la historia o vida del emperador Marco Aurelio, fray Antonio de Guevara no sólo fundía la actualidad de su humanismo con el humanismo del emperador romano, sino que respondía atinadamente a una curiosidad receptora histórica que deseaba saber del personaje desde que, en el siglo X, el humanista bizantino Aretas dio cuenta de un manuscrito griego de Marco Aurelio. Si, también desde Petrarca, un humanismo renacentista había perseguido el descubrimiento de manuscritos clásicos, ¿por qué no podría ser verdad el descubrimiento por Guevara de un manuscrito de Marco Aurelio? La fusión narrativa del manuscrito encontrado y traducido se unía con la verdad histórica de los manuscritos encontrados por históricos humanistas como Poggio Bracciolini cuya trayectoria alimentará páginas excelentes de Stephen Greenblatt en *El Giro*, Barcelona, Crítica, 2012.

Guevara al que tanto atendiera Asunción Rallo, jugaba adecuada, perfectamente, con la alianza de historia y

ficción para crear la verosimilitud e interpretar la vida de la historia interpretándose en ella con su actualidad y estilo. E instalado en esta materia, y dominador de ella, perfectamente podía conjugar las citas auténticas con las ficticias, en algo que no quisieron entender algunos eruditos o gramáticos, ya que el valor de desplazamiento a una época y personajes le permitía a Guevara tanto como el saber, el *suponer* lo que ciertos autores podían haber pronunciado o quizá dicho sin que se registrase por escrito. (Cfr. ahora en la destacable edición de Emilio Blanco, Madrid, ABL, 1994.)

El paso estructural y formal del *Marco Aurelio* al *Relox de príncipes*, donde las cartas no son apéndices sino intercalación capitular, manifiesta el sentido de permeabilidad congénito de la novela, aunque Guevara tenía que llamar a su texto libro porque aún la denominación de novela histórica podía entenderse como denunciador oxímoron, dentro de un respeto genérico en el que Petrarca cambió para sus *Rime* el título de *liber* por *fragmenta*.

Con frecuencia, Guevara citará su *Marco Aurelio* en sus obras posteriores no ya por la vinculación entre autor y personaje, cercano a la fusión, sino como agradecimiento de que con su *Marco Aurelio* halló el sistema de novelar con una verosimilitud gratificadora que apreció el público dándole fama. En cierta medida existe una afinidad entre el afecto de Guevara por su *Marco Aurelio* con el cariño de Cervantes por su personaje, reclamándolo en su totalidad respecto al que recogió «con pluma de avestruz grosera» el «fingido y tordillesco» de Avellaneda en su *Quijote*. Es sabido cómo fijaron Cervantes, o Cide Hamete, el personaje a su pluma: «Para mí solo nació don Quijote y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno».

Creo, en función de su extraordinaria modernidad, que Cervantes captó para su *Don Quijote* la novedad o disfrute que Guevara le otorgaba a su *Marco Aurelio* mezclando unitariamente la *historia*, con su seriedad y dirección a lectores eruditos, cultos, con la *fábula* o argumento, propio

para un lector amplio, poco cultivado en letras. (Sobre ello, que no entendió el encerrado humanista Pedro de Rhúa, cfr. las páginas de F. Márquez Villanueva *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, 1973.)

Por supuesto que en Cervantes, máximo ejemplo, están la historia y la ficción animando su fábula o argumento. Está la historia vivida por el autor, creando estados de ánimo o personajes, que señalaré con Luigi Russo al final de este capítulo. La gloriosa batalla de Lepanto, de la que tan orgulloso se proclamaría, está presente en los capítulos quijotescos del cautivo. El histórico episodio de la prisión de Rodrigo y Miguel de Cervantes por el corsario Arnaut Mamí son hechos que reaparecen en el preliminar del *Persiles*, así como se exteriorizan los años de cautiverio en Argel en dos obras dramáticas: *Los baños de Argel* y *Los tratos de Argel*. Cinco fueron los años que Cervantes estuvo prisionero y cuatro los intentos de fuga que protagonizó venciendo el temor a ser empalado. De ello da precisa cuenta fray Diego de Haedo, en su *Topografía e Historia General de Argel*, cuando en septiembre de 1577 testimonia cómo el guardián Baxí apresó a los cristianos que estaban en la cueva para fugarse «y particularmente maniataron a Miguel de Cervantes, un hidalgo principal de Alcalá de Henares, que fuera el autor de este negocio y, era, por tanto, más culpado», resumiéndose premonitoriamente que «del cautiverio y hazañas de Miguel de Cervantes se pudiera hacer una particular historia».

Rescatado por los mercedarios, el novelista se dirige en 1580 a Alcalá de Henares, donde está su familia. Allí conecta con diversos poetas, entre ellos Francisco de Figueroa y Pedro Laínez, que serán personajes en la inacabada *Galatea*, Alcalá, 1585. Sobre todo, Cervantes bebe el ambiente renacentista en el que Sánchez de las Brozas había publicado en 1574 sus *Anotaciones* a Garcilaso, donde se afirma que ningún poeta es digno de este nombre si «le faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar». Percibe y siente la necesidad de alcanzar una cultura verdadera que sus amigos como Figueroa sienten y

va aplicándose a la formación de una mente crítica y una biblioteca que aquí y allá acaban sumando un concepto del quehacer narrativo que perfectamente autorizan el gran acierto de Edward C. Riley con su *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid, 1966), en la que señala: «Las repetidas alusiones de Cervantes a ser históricamente exactas… refuerzan el hecho de que la historia forma parte íntegrante del *Quijote*».

Pero no todo lo salva la ficción o la sorpresa de lo maravilloso. A partir de 1587, la realidad lleva a Cervantes a ejercer de comisario de abastos. En 1597, por la quiebra del banquero Freire de Lima, el novelista es condenado a la cárcel de Sevilla, que ya había sido prisión de Mateo Alemán. En el «Apéndice» de la *Biblioteca* de B. J. Gallardo, se incluye una Noticia sobre inéditos de la «Colombina» registrados por Fernández-Guerra, donde con el número 13, se incluye una «Relación de lo que pasa en la Cárcel de Sevilla». Lo que pasa entre sus mil ochocientos presos es de todo: desde las estafas a los procesados y las artes de que se valían las mujeres para entrar y dormir con los encarcelados a los banquetes que se le ofrecían al que iba a ser ejecutado al día siguiente. Es la realidad que habitó Cervantes en contraste con la conquista de la gloria y fama de persecución renacentista o con la preocupación por los géneros literarios, y las lecturas que le animaron.

¿Cómo no dudar, siquiera levemente, que el posible lector de Aristóteles, Giraldi Cintio, Herrera, Castelvetro, etc., no salvara algo de sí, encantado, en los capítulos contra los libros de caballerías? Hay evidencias claves sobre la censura y condena de tales novelas. Mas algo de amor existe cuando en I, 49, don Quijote responde al canónigo relacionando tales libros con Héctor, Troya, el rey Arturo, Tristán, Lanzarote, o los *históricos* Juan de Merlo y Suero de Quiñones… También Periandro había respondido en el *Persiles*, sin olvido de la realidad, que «todos sus bienes eran soñados».

Nos bastaría un poco de tiempo para señalar que la mayoría de las prácticas narrativas o tendencias novelísticas

podríamos señalarlas como derivadas de las notas que caracterizan la historia en la definición que fijaba el gramático Donato a Cicerón en *De oratore*. La particularidad de vita memoriae o de magister vitae se halla, por ejemplo, en el empeño de ser memoria de la vida, proyectada en un personaje, de ciertas líneas novelescas al igual que lo es en ciertas novelas de tesis erigirse o conducirse como maestra de la vida. Es un proyectarse en novela haciéndose historia, inmortalidad plena, que Lope de Vega no acertó o quiso diluir en su espléndida *Dorotea*.

La crisis

Ortega y Gasset comenzaba sus *Ideas sobre la novela* con una *captatio benevolentiae* análoga a como Miguel Sánchez de Lima emprendía su *Arte poética* «ya que los que mejor título lo pudieran hazer, no lo hazen». Ortega parte del hecho de la crisis de la novela, en su tiempo, como género de lectura, de cuya mengua se lamentan los editores. Pronto, desatendiendo la negación de género para la novela formulada estéticamente por Benedetto Croce, Ortega centra el posible agotamiento de la novela en que «es prácticamente imposible hallar nuevos temas», lo cual me parece que es obligado conectar con su justa afirmación de que «la forma y el fondo son inseparables» expuesta al inicio de su «meditación primera» del *Breve tratado de la novela*. Es fácil ahora, en los comienzos del siglo XXI, apreciar que no se apreció la crisis cuantitativa señalada por Ortega en 1925 aparecida como segunda parte de *La deshumanización del arte*. Ortega, que dialogó sobre novela con Pío Baroja y Azorín, por ejemplo, concluye: «En suma, creo que el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su período último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita componerla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela».

Bien. Entiendo que hoy, no ayer, podría predecirse tal agotamiento de la novela, por dos razones

interrelacionadas: el imparable progreso tecnológico, en detrimento de las humanidades, y la decadencia de la cultura y el tiempo habitable. Me parece que la novela puede caer por la falta de soporte en cuanto libro, como ya lo hicieron las enciclopedias ante la comodidad y «sabiduría» de los ordenadores o tal como preocupa al editor Riba la facultad exterminadora de la era digital en *Dublinesca*, la excelente novela de Enrique Vila-Matas, Barcelona, 2010.

Ortega se detiene acertadamente en Dostoievski y en la ingente obra de Proust. Acaso le falta la detención en la novedad que ofrecía el *Ulysses* de Joyce. Casi pide la necesidad en el novelista del pavor o la responsabilidad antes de ponerse a escribir. En lo que me parece errar es en la consideración del novelista ante el agotamiento de temas como lo está el leñador ante la ausencia de árboles que talar. En tanto que género, es posible que la tecnología pueda acabar con la novela en cuanto atracción de masas, no con la novela «de culto», no con la que se sustenta en el yo como tema y puede acogerse desde sí a la riqueza de la permeabilidad del género y que comencé a exponer desde la tangencialidad de historia y novela. La historia como pasado en el que acunarse el escritor, como Valera en *Morsamor*, o la historia como actualidad en la que comprometerse como se intentó en la generación del Desastre de 1898.

Retrocedamos de nuevo a muy atrás, cuando la historia se escribía en verso, y la obsesión de imitar no estaba tan latente y perseguida por la actividad noticiera; cuando la imitación era un valor selectivo y el Brocense aún entendía, en 1574, que «no tengo por buen poeta al que no imita (…) Ningún poeta latino ay que en su género no haya imitado a otros como Terencio a Menandro, Séneca a Eurípides…».

Puesto que nuestro padre es Homero, comencemos con su recuerdo, con el que podríamos acercarnos a James Joyce. Significativamente, en una elegía de Propercio, la II, 34, el poeta latino capta con sensibilidad los horizontes de la literatura de su entorno. En el hexámetro 61 evoca a su

amigo Virgilio, «quien ahora resucita las guerras de Eneas el troyano». En la *Eneida*, Virgilio está siguiendo a Homero y textos relacionados con su obra. Lo realiza dentro de una preocupación y dudas por su poema, conciencia de escritor, que siglos después estimulará a Hermann Broch a escribir su novela *La muerte de Virgilio* en la que excelentemente medita las posibilidades del lenguaje para recoger y transmitir la realidad. Ante el conocimiento de la *Eneida*, Propercio exclama *cedite Grai!,* señalando que algo nace más grande que la *Ilíada.* En la trayectoria culta de Pro percio, la relación del poema de Virgilio respecto a la *Ilíada* no es ya una acusación de falta de originalidad sino el reco nocimiento de unos grandes valores literarios con los que una cultura y una personalidad poética progresan.

En los albores de nuestra literatura, con el «mester de clerecía», el interés de comunicar una realidad histórica y una cristianización, se une al deseo de transmitir unos saberes a través de un argumento y unos personajes que estaban en otras obras. El interés de comunicar se manifiesta en ciertos rasgos propios de la extensión popular de los juglares. El va lor de transmitir una cultura nos la manifiesta el clérigo del *Libro de Apolonio* cuando nos caracteriza al protagonista, Apolonio, «de letras profundado» y «bien dotrinado». Es decir, el autor es conocedor del *trivium* y de las bibliotecas que en el siglo XIII se nutrían con textos de Ovidio, Marcial, Hora cio, Virgilio, Lucano, etc. Apolonio venía a ser un modelo propuesto para la sociedad castellana del siglo XIII, ajeno al guerrear de la épica, y entregado a las aventuras que eran propias de la novela griega y bizantina. Posiblemente, el autor del *Apolonio* se fundara en una de las versiones latinas de la *Historia Apollonii*, pero lo importante es cómo estimulado por el texto latino, el anónimo clérigo del XIII creó la actualidad de su narración en «romance de nueva maestría». Análogamente podríamos decir del *Libro de Alexandre*, estimulado eclécticamente por varios textos, básicamente el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon. Nada de este saber le resta valor a nuestro *Alexandre*, sino todo lo

contrario: está abriendo, en nuestro naciente campo literario, el fértil cauce emanado de una tradición en la que deposita su actualidad y la conciencia de un saber.

En ocasiones, el estímulo generador de una obra ajena obedece a la consideración de estimarla como obra abierta, necesitada de continuación, o bien por entenderla como cabeza de una corriente apetecida por una amplitud de receptores. Tal sería el caso, por ejemplo, de *L'Orlando innamorato* de Boiardo, «interrumpido» por la muerte de su autor y seguido en la creación renacentista del *Orlando furioso* de Ariosto. O, en otro predio, las páginas narrativas que provoca la aparición de *Lazarillo de Tormes* y las continuaciones del *Quijote* cervantino de 1605, comenzando con el propio Cervantes, *Quijote* de 1615, en rivalidad con el aparecido en Tarragona un año antes bajo el encubierto nombre de Alonso Fernández de Avellaneda, natural de Tordesillas.

O, ya citada, la herencia pastoril que genera *L'Arcadia* de Sannazaro, y anima la creación de la *Diana* de Montemayor con sus inmediatas continuaciones en las *Dianas* de Gil Polo y de Alonso Pérez, donde incluso la carta que lee Sireno en los comienzos sigue la que escribe la joven Aretusa a Licotas (Propercio, IV, 3). Especialmente significativa de la época es el «renacer» de los libros de caballerías, sustentados en la reciprocidad sociedad-literatura que se origina a partir del *Amadís* de Montalvo y determina ciclos de estirpe narrativa como las S*ergas de Esplandián* o el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva que probó el fuego en el escrutinio de la biblioteca del *Quijote*. O el extenso ciclo iniciado con el *Palmerín de Oliva*, igualmente condenado a la hoguera por Cervantes, al que siguieron *Primaleón* y *Palmerín de Inglaterra*. Amén de lo que estas novelas animaron otros géneros literarios.

La novela de caballerías, con su antigüedad y prestigio recogidos por *Amadís de Gaula*, 1508, y la novela romántica despertando arcos medievales con *Ivanhoe*, representan el inicio de un novelar que tiene su atracción en el asunto, acción o trama que Ortega despreciaba como mero soporte

mecánico ante la esencia de lo novelesco. Me parece que con muy notables excepciones la novela de caballerías, como la novela histórica que cruza el siglo XX, es una producción de escasa calidad, con poca sustancia, que incluso cuando enmascara a un yo novelista, persigue fundamentalmente un éxito de moda o económico. Aparcando, por su cultura y forma, la esencia histórica de novelas como *El nombre de la rosa*, de Eco, *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, o *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch, una mayoría de la novela histórica actual desatendió la ambientación histórica que le era propia para inclinarse hacia la acción o trama de aliento medieval heredada del afortunado inventar expuesto en *Ivanhoe*.

Algo de ayer

Esto en cuanto una novela histórica anclada en el pasado. Si, para el caso de España, pesamos un poco lo que representó un hecho de invitación novelesca como las pérdidas de 1898, nos encontramos un número de no excesivo mérito y un tanto ajeno a los principales noventayochistas, caminantes de otro realismo que litigaba con el modernismo en cuanto movimiento europeo decantado por Juan Ramón Jiménez, del que Baroja en sus *Memorias* reproducía que «según López Silva y sus amigos, modernismo y esteta eran palabras sinónimas de pederasta».

Esta última consideración sobre los modernistas, más allá de su acusación de pederastas, expresaba un cierto desprecio o enemistad por aquel movimiento literario, aupado por Rubén Darío, que les parecía apoyarse únicamente en la «sonoridad de la palabra, en la irrealidad de escribir nenúfar, por su sonido», cuando el escritor (Villaespesa) jamás había visto esta planta acuática que, en su variedad blanca, también se llama rosa de amor.

La desestimación del modernismo apuntada con Baroja viene a coincidir con el más radical juicio que emitirá un

escritor como Vicente Blasco Ibáñez en las páginas que prologan la edición de los *Cuentos* del onubense José Nogales y Nogales. En esa carta-prólogo Blasco Ibáñez, bastante desestimado por César Borja en *Libros y autores modernos*, Los Ángeles, California, 1933, se manifiesta abiertamente contra la literatura modernista, que torpemente entiende como una literatura de evasión contraria a la del escritor comprometido con la problemática político-social de su tiempo. Blasco (sobre el que escribe un elogioso texto, *Blasco Ibáñez y la jauría*, Pueyo, 1928, el novelista sevillano José Mas) juega con el alto ejemplo de Nogales para oponerse a esa especie de flautistas que se ejercitan, lejos de la muchedumbre, con escalas y trinos modernistas.

En las páginas biográficas sobre Nogales que acompañan la edición de los *Cuentos*, Ángel Andrade Gayoso cita las novelas *El último patriota* y *Mariquita León* de Nogales como obras fatalistas escritas tras el Desastre: «Aquellas ansias de regeneración del 98 sólo hallan en Nogales amargas ironías, sátiras crueles, flagelación para tanta estulticia».

Es posible que frente al mucho novelar nuestra última guerra civil, que cuenta con testimonios excelentes como *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina o, algo más atrás, con el quehacer de Sender o Arturo Barea, las pérdidas coloniales de 1898 no produjeron, salvo en los movimientos independentistas, asunto para la acción novelística. Es cierto que me faltan muchas y aplicadas lecturas para poder sostener una posición afirmativa de la materia, pero unas citas me conceden una relativa aproximación. Creo, en principio, que un historiador no podrá acercarse a la mayoría de estas novelas, tal como se acerca a Pérez Galdós por su realismo narrativo, fijado a veces al dato periodístico y a la documentación. Quisiera no obstante detenerme someramente en *El último patriota* de Nogales y en el *Cautiverio* de Ciges.

Con José Nogales y Nogales, de Aracena (Huelva), estamos en una cierta altitud narrativa, constatada por el

gran éxito que tuvo su cuento *Las tres cosas del tío Juan*, reiteradamente recogido en las mejores antologías, y que editaría *El Liberal* (1916, como homenaje al III Centenario de Cervantes). En 1901, en la Editorial Maucci, Nogales editaba su novela *El último patriota*, que en algún sentido podría conectarse con el desengaño narrativo que al final de su vida muestra Joaquín Costa en su novela *Último día del paganismo y primero… de lo mismo*, editada en 1917, y en la que el pensador aragonés, retirado en Graus, manifestó en su Numidio un profundo pesimismo y el desengaño de su propuesta regeneracionista. Quiero decir que con *El último patriota*, Nogales no ofrece un argumento estacionado en una concreta realidad histórica, cuyo espacio se llama Cuba o Filipinas, sino una meditación entre irónica y satírica, situada en la simbólica Oblita, sobre el mal entendido patriotismo hispánico. Lo que sucede, y es la razón de traer aquí la obra de Nogales, es que esa sátira emana en gran medida de una actitud política que tiene su mirada, más o menos escondida, en la pérdida de nuestras colonias.

El novelista va a transitar, apoyado en su omnisciencia, en una ciudad de ficción al igual que después acomodaran tantos a su imaginación ciudades para pasear y pasearse o dramatizar. Aquí la ciudad para habitar es Oblita, con pretensión de prototipo.

Oblita vive la realidad social española de las décadas finales del siglo XIX y con la descripción del pueblo y de sus habitantes se intercalan las noticias históricas que ellos reciben y que detonan las absurdas actitudes de los personajes. La distancia narrativa entre el autor y sus personajes le permitirá a aquél observar con perspectiva que los españoles no creen en lo que hacen y que la respuesta popular ante ciertos acontecimientos históricos es plenamente ridícula.

Estamos, pues, ante una novela cuyo realismo se nutre en el desengaño histórico y conectable por ello, bajo su ironía, con ese pesimismo, desaliento y cansancio de una época que mostrarán algunos noventayochistas como Baroja

en *Camino de perfección* y Azorín en *La voluntad*. Recuérdese que la novela de Baroja se publica en 1902 y la de Nogales un año antes.

Distintamente a aquel refugiarse en un brillante pasado del siglo xvi del humanista don Juan Valera en *Morsamor,* de 1899, en la que el anciano Valera, acudiendo a «la regeneración de que tanto se habla», se defendía del Desastre, Nogales responde en *El último patriota* con una sátira contra el pasado glorioso español, alentado de espaldas a una realidad. Es el amargo sabor de una realidad histórica que, en su derrota, venía a oponerse a las ilusorias proclamas: «¿No se amamantaron los nuestros en heroica ubre? Los soldados, ¿no seguían en el combate banderas que son páginas de gloria, cual no las tuvo nadie?» (p. 71). O: «¡España no puede declinar, la raza no perece, y, aunque pereciera, ¡ganaría batallas como el Cid!» (p. 86). Se trata del irónico y amargo contraste que en 1931 recogería Manuel Bueno en su *Poniente solar*, por cuyas páginas un excombatiente de Cuba, Antonio, necesita mendigar para subsistir, negando con su realidad la ilusa actitud de los redactores de *El Contemporáneo*, cuando Juan Herrera pensaba que «¿cómo podían vencer a la España de Lepanto y de San Quintín cuatro mulatos desharrapados y una hueste improvisada de salchicheros yankis?».

Con sus apelaciones a la raza y a la religión, los prepotentes habitantes de la Oblita de Nogales se conducen reiteradamente dentro de unas proclamas que niegan la realidad que desconocen y se niegan a conocer. En lo que ayudan las contradictorias noticias que los periódicos van dando sobre una posible guerra con Estados Unidos y sobre la que «ninguno osaba preferir una paz hedionda a una lucha gloriosísima» (p. 59).

La ciudad simbólicamente levantada por Nogales como ejemplo nacional le sirve al novelista para ir entremezclando datos históricos objetivos e ilusa reacción ciudadana. El juego del contraste resulta necesariamente triste, aunque asome la ironía y la búsqueda de una reacción sensata en el receptor. Se suceden las noticias:

«Toda la escuadra destruida en Cavite...», «Manila acorralada por la línea de fuego de los buques yankis... el Archipiélago entero arrasado...», y la pregunta desesperada: «¿Acaso ya no somos los mismos?... ¿Ya no hay raza?» (p. 81). Y este amargo sabor de «inconsciencia nacional» no se salva ni cuando Nogales acude al correlato cómico y hace que los ciudadanos de Oblita, con sillas, muebles y otros objetos, reproduzcan, como «cabezas pensantes», la derrota española en Filipinas, acabando empapados en agua.

Recordemos, a modo de paréntesis, cómo en *La voluntad*, el levantino Martínez Ruiz se describía en su personaje Azorín: «Azorín es casi un símbolo: sus perplejidades, sus ansias, sus desconsuelos bien pueden representar toda una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta, una generación que no tiene ni la audacia de la generación romántica, ni la fe de afirmar de la generación naturalista». Y que poco más adelante, Azorín precisa: «... lo esencial, que es la vida, sufre una depresión enorme, una extraordinaria disminución...».

La voluntad, al igual que el *Camino de perfección* barojiano, son evidentemente muy generacionales; es decir, manifiestan la escapada por vía intelectual, incluso libresca, de una realidad marcada por el Desastre. En los noventayochistas principales se trata de la salvación de una realidad histórica por otra realidad más cotidiana, como en Baroja, o más intrahistórica como en Unamuno. Una realidad que ironiza a veces con el regeneracionismo al igual que lo hace Nogales y que es muy distinta de la poética modernista con su fe en la palabra y la belleza.

Por ello, como señalé en los comienzos, la narrativa que refleja directamente la historia de la pérdida colonial hay que buscarla reflejada en unos escritores casi totalmente olvidados, y no de modo injusto en cuanto a calidad literaria. La desestimación de estos escritores, incluso la de alguno mucho más cualificado como Ciges Aparicio, quizá manifieste también el voluntario olvido o ignorancia respecto a una situación histórica reciente que vive o quiere vivir la sociedad española, y que no deja de

ser reflejo o voz de lo histórico.

En la novela de Nogales me parece significativo la amarga ironía con la que se satiriza la actitud de la sociedad española. Nogales se detiene en las ilusiones depositadas en la victoria sobre los yankis en Cuba tras la derrota de Filipinas. Ese iluso pensamiento de victoria en Cuba le sirve a Nogales para apuntar el carácter irreflexivo y prepotente de una sociedad española que canta victorias antes de que se produzcan y que gasta su ignorancia en absurdos inventos como ese *fulminario* que imagina un habitante de Oblita para fulminar a la escuadra yanki. La acción del invento se representa en el pueblo como un grandioso espectáculo bélico en el que no faltan patrióticas arengas de triste hilaridad. Se trata de la torpe representación social de un sueño iluso alimentado por la ignorancia y que derrocará la realidad. Todo un pueblo simbólico habita absurdamente la inopia y en esa inopia prosigue cuando la realidad histórica le llega y se busca la diversión, el baile y una «becerrada patriótica» para levantar los ánimos y echar penas al aire.

En contraste, Nogales ofrece la realidad de una gente humilde que padeció la auténtica guerra y siente el desencanto de lo inútil y viciado. Es la exclamación de un humilde campesino que ha perdido a su hijo en la guerra y que ante la pérdida total de las colonias exclama: «¡Mejor! Así los hijos de los probes [sic] no irán a más cimenterios [sic] que al suyo propio». Y que ante el reproche, aludiendo a la patria y a la honra de un potentado, replica: «Eso es un gazpacho que los señoritos se comen... pero que el pobre paga».

La novela se cierra con un final capítulo titulado «Regeneración... retórica y poética» que se mueve en el mismo tono de amarga ironía de toda la novela, detectándose el individualismo español como enemigo de una realidad regeneradora: «Como cada español emprendiera con tan noble ahínco la caza de fórmulas salvadoras, a fines de septiembre nos encontramos con diez y seis millones de programas. De haber sido tan abundantes

las cosechas de cereales y de mosto nos hubiéramos encontrado *ipso facto* regenerados y cada cual con su gallina en el puchero. Pero...».

La oposición modernismo/realismo es secundaria y en algunos aspectos mera discusión de café, y más adelante encontraremos cierta vinculación en un autor como Ciges Aparicio. El mismo Nogales, tan camarada de Blasco Ibáñez y acendrado republicano, compartirá, a partir de 1903, la redacción de *El Liberal* con escritores como Jacinto Benavente, Alejandro Sawa, Gómez Carrillo, López Pinillos, etc.

Parece lógico buscar en el realismo, y no en el modernismo o en el novecentismo, el testimonio de la guerra y pérdida de las colonias ya que el modernista mallorquín Miguel S. Oliver designó con carácter de primicia la existencia de una «literatura del Desastre» que latía en el realismo noventayochista. No existe realmente, o yo no conozco, una gran novela que atienda en su argumentación a este hecho histórico. Ni siquiera existe una amplia narración que se detenga en el defraudamiento, o en el sentimiento indígena de abandono o traición, que supuso el *regalo* de España, cediendo Puerto Rico al dominio norteamericano por el tratado de París de abril de 1899. La invasión de la isla por los norteamericanos y la resistencia popular, como el derecho de los puertorriqueños a una patria libre que proclama E. M. de Hostos, son hechos que recogen y debaten los periódicos, pero que no entran como historia en los mejores ejemplos de la narrativa española. Es como si pertenecieran al deseado olvido o a ese pasado al que, como antihistórico, renunciaba Baroja.

En enero de 1896, con el seudónimo de *Escipión*, había publicado Ciges Aparicio en *El País* dirigido por Alejandro Lerroux un artículo en el que defendía la autonomía para Cuba y acusaba las «ambiciones y concupiscencias» de la metrópoli. El artículo concuerda con el destino en Cuba de Ciges de 1896 a 1898, donde estuvo combatiendo y donde sufrió muy larga prisión por sus censuras al general Weyler. Dos obras: *Del cautiverio* y *Del cuartel y de la Guerra* son

expresión de ese tiempo sufrido.

Es evidente que la memoria transforma lo que fue para acercarlo a la actualidad, como muestra *Il piacere* de D'Annunzio o las *Prisiones* de Pellico, pero también es evidente que en el realismo de *Del cautiverio* de Ciges, con sus meditaciones críticas intercaladas, está latente una amarga experiencia de la realidad cubana. En forma personal, con la pronta visión de los *reconcentrados,* Ciges va mostrando la sórdida vida de una prisión y la negra realidad de sus razones de existencia.

Distintamente a otras novelas de la época el realismo de Ciges ofrece unas indudables calidades y un interés narrativo. Ciges gozó de merecida fama como periodista y activo ideólogo; e incluso recibió públicos homenajes como el dado en 1930 en el Hotel Florida de Madrid con la asistencia de Valle-Inclán, Gregorio Marañón, Manuel Azaña, Melchor Fernández Almagro, Luis Araquistáin, Eduardo Ortega y Gasset, etc. Sin embargo, obras suyas como *Del cautiverio* apenas si tuvieron recepción entre el público y caminaron hacia el olvido.

En el colofón del *Libro de la crueldad*, Ciges concluía: «Algunos dicen que en 1898 fracasó un régimen (…) No es un régimen, es toda una España quien ha fracasado. Hay que empezar». Del prólogo de *Morsamor*, en el que Valera y la historia se refugiaban en un pasado, o la actitud de Pío Baroja desentendiéndose de la guerra y pérdida de Cuba, hasta el dolor de Ciges por su actualidad, podría trazarse un trayecto que ratificara la precisión de Ortega y Gasset acerca del escaso valor que tenía el asunto en el novelar. Desde luego, da la impresión de que ni en su actitud bélica ni en sus rebeldías halló su fortuna literaria el novelar noventayochista del Desastre. Parecerá que historia y novela no concordaban. O la confirmación, un tanto burda, de que existen tantas clases o especies de novelas como escritores se aprestan a ello. Con la facultad cada cual de servirse como guste de la historia del pasado, de su actualidad como ente histórico que es o de sí mismo más o menos transferido a personaje.

Desplazado así el asunto o trama de la novela, como quería Ortega, nos encontramos con el estímulo del escritor por ofrecer novedad y con ese *ser*, gramaticalmente infinitivo sustantivado del verbo auxiliar, que en cuanto heredero del término latino *ens* denota lo que puede existir, lo capaz de existir, lo posible. Lo que puede ser un personaje en busca de un lector que lo cobije y exista.

La novedad y movimiento de un correr narrativo, en cuanto parte de un trayecto cultural, es algo inherente al dictado de la historia bebiendo su renovación, adelantándose a su caducidad o rompiendo la monotonía de repetirse. Es algo que se inicia en la propia prestación de la historia a la creación literaria para dar testimonio de lo que no sucedió y que incluso incide sobre el propio realismo modificándolo.

El preocupado y curioso Ortega ya citado, ante el empeño de tanto realista atando a su personaje, sentenciaba: «De aquí que el mayor error estriba al definir el novelista sus personajes». Lo cual podía recordarnos no ya el extendido Palacio Valdés de su *Testamento literario* sino el escritor, amigo de Clarín, que antecedía su novela *Los majos de Cádiz* de unas «Observaciones acerca de la composición de la novela», Madrid, 1896. Entre el novelista omnisciente, detentador de todo lo posible e imposible, de lo más íntimo y lo más visible, y el novelisa que apenas se presenta, o finge, como mero escriba o amanuense de lo que relata, existe una pródiga distancia de ejecución. Por la que también podría destacarse al muñidor de supuestos narrativos, con su caridad de crítico y descubrimiento de novedades, y al crítico atascado en silenciar o dado a la persecución tal como en ciertas revistas inglesas (*Blackwood* o la *Quarterly*) se realizó con el gran John Keats, lector de Homero y de los cuentos de Boccaccio y al que recordaría J. L. Borges en su «oda a un ruiseñor», por su inagotable e insaciable hermosura, recogida ahora en *Otras inquisiciones*, Barcelona, Destino, 2005.

En parco resumen, creo que el naturalismo (si llegó a darse) y el noventayochismo, tan notable en tantos

aspectos, no tuvo demasiada fortuna en sus herederos directos que fueron ahogándose en sí mismos de tanto encerrarse a mirarse el ombligo, la calle maltrecha que pisaban, el pesimismo que los nutría o las pérdidas que les gritaba la Historia. Otra cosa es la más lejana atención que le prestarán la espléndida escritura de Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, Martín Santos o Álvaro Cunqueiro e Ignacio Agustí. O, digamos, la inquieta y excelente mirada a un mundo literario que manifestará la producción de Juan Goytisolo, en especial *Disidencias*, Seix Barral, 1977, y los inconformistas apuntes de valentía crítica de José María Castellet. Hasta un hoy que contrasta la poética y marina escritura de Carmen Riera con el paisaje de l'Empordá que recupera la memoria de Maria Ángels Anglada en *Les Closes*, 1998. O la distancia que puede establecerse entre *El mal de Montano* o *París no se acaba nunca* de E. Vila-Matas, con su bordear la ficción, y la prosa precisa de realismo de *En la orilla* de Rafael Chirbes.

Claro que entre los primeros y estos últimos como Muñoz Molina, Justo Navarro, Javier Marías o Juan Marsé no hay que olvidar el espíritu innovador de vanguardia que representó un Juan Chabás (Denia, 1900) desde su primera novela, *Puerto de sombra* (Madrid, 1928), animada en tierra ligur, y su atención a Italo Svevo, autor desconocido para el realismo tan bien expuesto por Isabel Román en su detallada *Historia interna de la novela española II*, Sevilla, 1988. Chabás (iba notando) representa ya otra vertiente en contacto amistoso con Ortega y la generación poética del 27, sobre el que Gabriele Morelli ha escrito atinadas páginas en *Strumenti Criticii* (septiembre-diciembre de 2012). La posición de Chabás se completa con el artículo de Francisco Javier Díez de Revenga sobre el contexto de la vanguardia hispánica en *Lectura y Signo*, 2, León, 2007, pp. 303-324.

(Me parece que una oportuna referencia para recalar en la inquieta búsqueda de caminos para una moderna narrativa del siglo XX la ofrece el volumen *La recepción de James Joyce en España a través de la prensa* (1920-1975) de

Carlos García Santa Cecilia, Madrid, 1995, que fuera tesis doctoral.)

Antes de escabullirme con el personaje novelístico, de tanta e incompleta cita, me alcanza la sospecha de que al llegar a estas líneas nuevamente estuve atentando contra las leyes que rigen en la Lógica para proclamar la definición, especialmente de aquella que aconseja y advierte que las definiciones exactas de las cosas son el gran instrumento para aprender y evitar discusiones inútiles. Pero se me antoja pensar que la Lógica no vaya siempre con el creador narrativo y que quizá la novela no tenga definición a pesar de su tangencialidad con la historia, a veces fusión, y su parentesco semántico con los términos italiano y francés. Tal vez la novela sea eso que todos sabemos lo que es y nadie acierta a definir.

Y el personaje

En esta tesitura, me parece oportuno apoyarme en uno de los elementos principales de la novela: el personaje, cuya subjetividad suele enrolar al novelista y dirigir la narración. Para lo cual me cobijaré un tanto en la reunión a la que nos invitó la profesora Marina Mayoral bajo el título de *El personaje novelesco*, editado en Madrid, Cátedra, 1990. Doy las gracias a mis buenos compañeros empezando por las espléndidas exposiciones de Milagros Ezquerro (Universidad de Toulouse-Le Mirail) y de Darío Villanueva (Santiago de Compostela), que me autorizan y aconsejan virar hacia protegido puerto esta barquilla mía titulada «Los estados de ánimo corporeizados». Lo cual vendría a ser algo así como entender que el personaje es un ente en el que el novelista, más o menos disfrazado, descarga su estado de ánimo.

Comienzo por evocar que cuando andaba inquieta y universitariamente por París, estaban en boga ciertos ejercicios críticos y neorrevolucionarios (Dios, ¡qué viejos ya!) que entendían la novela como algo totalmente independiente de su autor (y si fuera posible de sus medios

lingüísticos), para considerarla únicamente como *marca* de un período histórico-social al que representaba y donde el autor era un mero accidente o casual *escogido* para testimoniar. Si en esos ejercicios desapa recía el autor, ¿qué era el personaje novelístico? Afor tunadamente, París tenía otros caminos, otras noches, y yo seguí creyendo en el personaje novelístico como sistema de existencia. Ahora mismo, mientras comienzo aquí a interpretarme como personaje, tengo la sensación de que en algo variaré mi actuación porque hace unos momentos, inesperadamente, me he tropezado con unos ex alumnos ante cuya significación deberé modificar mi discurso para no repetir lo que ya me escucharon, pues la vida es algo que se mueve, incluso en la palabra más íntima que pretende fijarla contra la caída en la nada.

Comienzo, pues, por indicar que, cercano al Luigi Russo de *Personaggi dei Promessi Sposi*, no creo que, en principio, existan personajes sino estados de ánimo de un autor que en su ansia de salir fuera, existir, toman figura, cuerpo humano. El personaje es así la corporeización de un estado de ánimo, por lo que el mencionado Russo, tan ocupado en Verga o Manzoni, señalaba que «un'opera d'arte non ha prota gonisti se non in un senso tutto metaforico (...) si potrebbe dire che unico e solo protagonista é sempre il sentimento dello scrittore». Esta apreciación se confirma si recordamos que personaje es un término derivado de persona, el *personam* latino que significaba máscara de actor. De modo que hay una estrecha relación entre persona y personaje. Hasta el punto que podríamos decir que el personaje, en cuanto ente, ser, es donde se proyecta o enmascara la persona en la medida que desea o necesita existir, estar fuera de sí en obra literaria y mediante el discurso narrativo.

Les confiaré con ello un estado de ánimo pasado que tiene su presente en una novela mía titulada *Vuelve atrás, Lázaro.* Almería fue la ciudad donde yo cursé siete años de bachillerato, con lo que esos años significan de abrirse a la vida, de conocer la amistad, el amor y el desengaño. Era *mi*

ciudad, donde salir a la calle era encontrar la compañía, reconocer y ser reco nocido cotidianamente. Anduve luego, durante varios años, por otros muchos espacios, otros ámbitos y voces muy distintos. Hasta que un día, quizá por aquello de que es hermosa tentación recuperar los primeros pasos, regresé a Almería y me instalé en sus calles creyendo en la compañía, en reconocer y ser reconocido. Y experimenté entonces lo que rompe el olvido. Durante unos días, ni una sola mirada, ni una sola voz fueron compañía con la que reconocerme en un tiem po ido. Me pareció que era como un resucitado al que ya hubieran despedido y dejado sin su espacio. Para ese mi estado de ánimo, arañando recuerdos, acudí a un resucitado clásico, a Lázaro, y con ese nombre di cuerpo a mi sensación de olvido, construí en personaje un estado de ánimo.

Creo que me conviene advertir que desconocía en aquel tiempo a Nausicaa. *Vuelve atrás, Lázaro* tuvo una relativa fortuna cuando nació en 1958. Después de muchos años, en 1973, una inquieta colección de Editorial Planeta decidió reali zar una nueva edición de mi novela, esta vez con prólogo del profesor Baquero Goyanes. En ese prólo go, citándose a otros críticos como Valbuena Prat, se especificaba la aparición de Nausicaa, que es «un tema recurrente en la obra literaria de Prieto». Efectivamente, desde el comienzo, con la afirmación de que «volver a Ítaca es un regreso envuelto en distancia y lejanía», Nausicaa se incorporaba a la novela, aunque no con la totalidad que yo deseaba. Sucedió, simplemente, que con mi redacción de 1958 *yo* me había desprendido de mi estado de ánimo. Lo había existido en el personaje de Lázaro, y ahora, en 1973, tenía otro estado de ánimo, en el que había tratado los ojos de Nausicaa pidiéndole a Ulises que cuando estuviera en otras tierras no la olvidara. Lázaro era así un pasado ya independizado bastante de mí, y al que leyéndolo en galeradas para la edición de 1973 *yo* deseaba darle algo de mi estado de ánimo actual, muy distinto del existi do en 1958. Y. pienso que si ahora, en 1999, tuviera que corregir galeradas para una otra edición, incorporaría otros

elementos de mi hoy, por lo que quizá sea acon sejable que jamás corrija pruebas de mis *reediciones*.

Naturalmente que Nausicaa, el pasaje homérico, me impresionó. Y en cierta medida, al corregir en 1973 mi novela, estaba operando con la distancia crítica, sin olvidar que ningún crítico literario puede escribir (o hablar) de una obra literaria sin escribir (o hablar) algo de sí mismo. Quiero decir que aquel mi Lázaro, por *esa* ambigüedad que conforma al personaje en cuanto *existencia* de un estado de ánimo, *era alguien* indepen dizado de mí y alguien al que, como yo, deseaba darle nuevas experiencias, nuevo amor. Es una dualidad, estatismo y dinamismo, que luego ampliaré.

Resulta obvio que no estoy aportando con ello ninguna novedad (yo no creo en originalidades), sino mi experiencia. Toda una literatura salvada ya del acoso del tiempo *viene* a refrendar esta varia extensión de una persona que son los personajes. Por ejemplo, el Cicerón que se *siente* preocupado por la muerte de Escipión el Africano. Es un pensamiento que le inquieta y entonces decide *existir*, sacar fuera tal pensa miento mediante la acción del diálogo narrativo. Y Cicerón, nos lo dice en su prólogo al *De amicitia*, crea un personaje que es proyección de su persona y, al mismo tiempo, algo que se hacía a sí mismo con la acción de la palabra. Insiste Cicerón en esta dualidad y recordando el *De senectute,* nos da su impresión de *receptor* o lector de su propia obra. Y dice de su personaje: «Y así es verdad que yo mismo leyendo mis propias palabras en boca de otra persona me aficioné tanto a ellas que me parecía no hablar yo por ellas sino Ca tón». Con lo que tenemos la mencionada entidad del personaje, distanciado del autor que lo creó. Pero añade Cicerón inmediatamente: «Pues así como en aquel libro (el *De senectute*), el viejo que soy yo escribió al viejo que eres tú [Pomponio Ático]...». Es decir, Cicerón establece la identificación entre él y su perso naje Catón, que en este caso no es un personaje de entera ficción sino el célebre Catón el viejo, con cuya autoridad se fusiona sin dejar de ser Cicerón.

Quizá sea evidente, salvando las naturales distan cias, que aquello que realizó Cicerón con el histórico Catón para existir en este su pensamiento sobre la senectud, es una acción análoga a la que yo estoy realizando ahora con Cicerón para expresar mi idea de lo que entiendo como personaje literario. De modo que, si fuese éste lugar y tiempo, escribiría un diálogo narrativo donde mi concepción del personaje existiría a través de unos personajes como Cicerón.

Como no es momento de existirme en Cicerón, entre otras razones porque no supo de las confesiones de Nausicaa, retomaré aquel punto de la dualidad del personaje que apunté. Es indudable que en todo lector, al leer una novela que le interesa, se opera una transfiguración realística de las *personae,* lo que supone dar vida a una verosimilitud. Tal transfiguración se da porque el personaje se ha independizado un tanto de su génesis y cobró con su autonomía una entidad independiente. A veces uno tiene suerte, incluso en un mero prólogo, y un estado de ánimo que expresó, haciéndose personaje de sí mismo, puede llegar a unos ojos que lo comprendan y busquen, con lo que el personaje se transformará. Es su acción, la capacidad del personaje para existir por la llamada de un receptor que lo cree y modifica. Fue esa llegada a mí de Cynthia o de Melanio que cité al comienzo y a los que di cuerpo y movimiento para correr en artículos. O es, en mucho más alto grado, ese existirse de Giacomo Leopardi en la *persona* de Safo para vivir, con la mediación de Ovidio, su más íntimo y doloroso estado de amor.

Llego de este modo a ese distinto movimiento del personaje y del autor implicados, en este mi ejemplo, en un mismo motivo: el olvido. Expliqué ya este acto como génesis de *Vuelve atrás, Lázaro*, donde existí (saqué fuera) un estado de ánimo. Es posible que ese Lázaro mío, que me interpretó, pueda ser ahora movi miento y transfiguración realística en unos receptores que lo hacen caminar y lo convierten en actualidad con su lectura. Pero en mí es pasado, algo fuera de mí, aunque lo recuerde, como en

estos momentos y en otras páginas novelescas. El novelista, persona, va cargándose de experiencias, de conocimientos, que lo van enrique ciendo. Es como si aquel mi personaje de Lázaro y yo siguiéramos caminos distintos. Él se había quedado en un espacio narrativo, esperando el movimiento que le den unos receptores, mientras que yo fui recorriendo muy distintos caminos, entre ellos Italia, que me otorgaban estados de ánimo que deseaba existir.

Y de nuevo me cercó el tema del olvido y lo existí en una novela titulada *Secretum.* Yo sé que jamás Lázaro podría haber escrito *Secretum*, título que, como saben, pertenece a la más íntima confesión espiritual de Pe trarca. Lázaro no conocía a Petrarca como yo ahora lo conocía hasta poder dialogar con él y, «sotto il fascio antico», sentir la palabra como algo donde se salva lo que amamos. En mi *Secretum* no me interesó lo más mínimo lo que sería una vida futura en la que no existiera el morir, sino lo hermosa que era una vida, un amor, que podía fijarse en palabra contra la destrucción acorde con la oda de Horacio que advertía lo que hiere el pasar de la vida sin posible retorno. Es posible que *Secretum* pueda parecer, y sea, algo intelectual con su constante apelar al verso de Petrarca, no lo sé, pero yo la recuerdo como unas páginas donde, con la ayuda del poeta toscano, proyecté un estado de ánimo que aún me sostiene, pese a existirlo en una variedad de personajes que respondían a la misma persona.

Diré entonces, para finalizar, que el acercamiento de un autor a un personaje histórico o mítico no supone la realización de lo que se llama novela histórica, y bastaría, para confirmarlo, ampliar, aunque sea en la parcela lírica, lo que apunté atrás de Leopardi fusio nándose con Safo a través de las *Heroidas* de Ovidio, según expuse en un capítulo de mi *Ensayo semiológico.*

Uno de mis últimos estados de ánimo existiéndose en un sistema narrativo se titula *El embajador*, encuadrado en un tiempo histórico del siglo XVI y sostenido por un personaje real tan conocido como Diego Hurtado de Mendoza. Yo no calificaría *a El embajador* de novela

histórica (a pesar de que un gran historiador como Bartolomé Bennassar la saludara por su «excepcional conocimiento de la historia de Europa en el siglo XVI»), que es un saber que no me interesaba mucho entonces, sino como una narración donde mi estado de ánimo, para superar ciertas realidades biográficas muy concretas, buscó la evasión de fundir la ficción y la historia para llegar a la verosimilitud que pedían los clásicos.

La génesis de *El embajador* arranca de una doble vertiente personal: mi mayor o menor especialización en un período histórico al que dedico parte de mi actividad universitaria y mi sentimiento de compañía con Men doza, por cuanto ambos sufrimos los cargos inicuos del Erario. Esta doble vertiente se refleja en dos personajes que conducen la acción: el cronista o narrador que escribe de Mendoza y éste en cuanto protagonista de la novela, con lo que creo que se establece una cadena de relación e identificación autor-narrador-protago nista, que ya distinguiera María Hernández Esteban en *El texto en el texto*, Universidad de Málaga, 2001, pp. 377-498.

El narrador, que obtuvo cátedra universitaria al igual que el autor, se plantea desde el comienzo la forma en la que extender su texto, cuando no era la novela sino la historia lo que poseía rango intelectual. Es indudable que en esta conducta del narrador hay un desplazamiento por parte mía al tiempo del siglo XVI, reflejado en su discurso, pero también hay un desplazamiento del narrador a mi parcela para darle soluciones de hoy al curso de su narración, con lo que se mani fiesta la fusión que fui explicitando, con frecuentes notas de interrelación como una edición de Petrarca que Mendoza regala al narrador y que es un texto que tengo yo, como realidad más allá de la verosimilitud en mi biblioteca.

En cuanto mi ida a Hurtado de Mendoza arranca de un hecho concreto: yo sufría, por parte de Hacienda, una inspección que buceaba en cinco años de mi actividad y donde jugaba parte importante la compra de numerosos libros. Mendoza, siglos atrás, había sufrido una experiencia

análoga con el Erario, donde cobró importante papel su extraordinaria biblioteca, dejada finalmente como herencia al rey Felipe II. Desde mi muy personal caso yo comprendía, por afinidad, el estado de Mendoza, el cual, a su vez, me explicaba a mí, como autor, de modo que se establecía una fusión que me permitía trazar un camino común, en cuanto acción narrativa, que iba desde nuestra admiración por Venecia a prestarle yo títulos de mi biblioteca a la de Mendoza, ya que en la interrelación autor-narrador-protagonista citada es aspecto común la bibliofilia.

En una novela muy anterior, *Carta sin tiempo*, había ensayado la fusión mítica a través de la identificación con una serie de personajes que reflejaban unas constantes humanas guiadas por el amor y a través de un tiempo indefinido. Pero con *El embajador* me com prometía con un tiempo cerrado entre unas fechas y un personaje verdadero bien conocido y estudiado históricamente. Y tenía claro que no pretendía realizar una novela histórica que fuese mero receptáculo para un asunto ajeno, con lo que vendría a coincidir con el canónigo del *Quijote* respecto a los libros de caballerías (2,47). Lo que yo pretendía era divertirme, y disolver un problema que atenazaba mi estado de ánimo. Y hasta tal punto me apliqué a este empeño, en cuanto evasión, que los dos motivos que determinan la verdadera historia del protagonista son dos temas de clara ficción: una gallina que pone huevos de oro y un espejo milagroso que caprichosamente reproduce el rostro de Letizia, la mujer que amará Hurtado de Mendoza. Si el personaje del cronista es anónimo, en cuanto representa un estado o situación que simbolizo teóricamente, con mi saber, en su preocupación por narrar; el protagonista tiene un nombre concreto, histórico, que interpreto e interpreta mi individualidad. No sé hasta qué punto habré sabido existir en *El embajador*; si sé que fusionándome con Mendoza éste me prestó su humor y me liberé de ser agrio con mis amigos y mis alumnos. De modo que no podía extrañar que continuara existiéndome por otras páginas en compañía de

mi buen don Diego Hurtado de Mendoza, con el que compartí muy hermosas veladas en una Nápoles o Milán que fueron mi ventura y que también dialogamos en varios artículos de periódico, por donde un buen día me encontré con Melanio, un sabio griego que me acompañó para caminar muy históricamente por *La sombra de Horacio.*

Quizá debiera pedirles perdón por haber enredado en mi comunicación personal nombres ilustres como Homero, Cicerón o Leopardi. Pero comprendan que este personaje, yo, que ya se va del discurso y me interpretó, es también un viejo profesor universitario, a punto de extinción, que no renuncia de su vocación cuando narra. Por lo demás, mi estado de ánimo es ahora de prudente espera y tal vez una noche de estas invite a un curioso personaje para, si mi cojera lo permite, un reconfortante viaje por las páginas de una novela verosímil, procurando no despertar con impertinencias la paciente censura de ciertos críticos. Vale, como decíamos los antiguos.

INTROITO V

Es probable que estas páginas sean las más jóvenes cronológicamente hoy, y ayer las más viejas de las que aquí se reúnen: fueron escritas en primera redacción en torno al centenario de Moratín y apenas las he tocado, con la utópica pretensión de recordarme en aquellos años en los que vivía en la calle Andrés Mellado, 24-2.º derecha, del barrio madrileño de Argüelles, desde donde nos desplazábamos a la librería de Cuéllar o a la de Montserrat para ahorcando un poco más la economía adquirir novedades o libros antiguos. De ese tiempo, de la librería Montserrat, en San Bernardo, fue mi encuentro, en una bellísima encuadernación, de la Vida de Quevedo *escrita por Pablo Antonio de Tarsia, académico de Nápoles. Para un aficionado a los libros, fue como tocar la lotería en la casa del mendigo, y recuerdo que se la mostré a José Manuel Blecua, recién ganada su oposición a la cátedra de la Universidad de Barcelona, quien había realizado una lección magistral sobre Quevedo. En el lomo, cuajado artísticamente en oro, ya figuraba la fecha Madrid, 1663, que repetía el año de la portada, junto al anuncio «Vendese en su casa en la calle de Toledo, arrimado a la Portería de la Concepción Jerónima».*

En aquel tiempo, la angosta economía que padecíamos me hacía escribir artículos como un «negro», a veces con la condición o bajo la promesa de guardar eterno silencio de autoría, hecho que jamás incumplí. Hoy me gustaría acogerlos como en los dramas por entregas recupera una madre a los hijos que la mendicidad obligó a vender.

Pero éramos felices, mi mujer y yo éramos felices. Nos habían regalado un saco de garbanzos y, con limitado adorno, comíamos cocidos y cocidos, amén de garbanzos fritos y algún huevo de compañero. El caso es que ése era mi oficio, aparte de escribir artículos sobre Pasternak, Palés Matos, Albert Camus,

Sholojov o, Bertolt Brecht, que después, de vez en cuando, resucitaba en la Facultad para animar el tono académico de alguna clase.

El centenario de Moratín me llegó como una panacea y aumentaron mis visitas a la Biblioteca Nacional en busca de lecturas y datos para cubrir el aniversario de un Moratín ilustrado al que nunca llegué a cobrarle gran simpatía. Todavía conservo fichas amarillentas de aquella época y que algo justifica que hoy me detenga a recogerlas para una búsqueda del tiempo imposible, en lo que ni siquiera me vale un tango de Carlitos Gardel. Señalo este pasaje biográfico a título de excusa sentimental ante lo mucho que debería corregir y ampliar este «Perfil encapotado de Moratín».

Perfil encapotado de Moratín

Parece que algo va a cambiar, y cambiará, respecto al siglo XVII que respira un tanto agotado.

Por lo pronto, históricamente, la casa de Austria se despide y pasa a reinar en España un Borbón, Felipe V, nieto del experimentado Luis XIV de Francia, quien acepta el testamento de Carlos II. Durante el siglo XVIII, en 1712, Felipe V organiza la biblioteca pública de creación real que en 1836 se llamará Biblioteca Nacional, dotada en parte con los libros recogidos de la Torre Alta del Alcázar, que fueron propiedad particular de los Austrias, y cuyo primer director será Juan Ferreras; se fundan la Real Academia de la Lengua y la de la Historia y Felipe V protege y sostiene desde 1737 a 1742 el *Diario de los Literatos de España*, a imitación del *Journal de Savants*, en el que el helenista Juan de Iriarte defenderá a Góngora frente a Luzán; el *Diario Pinciano*, de Valladolid, que atiende los trabajos de la Universidad, Academias y Sociedades Económicas o el *Diario Curioso Histórico Erudito* de Barcelona, donde en abril de 1773, publica varios de sus discursos el padre Feijoo. En Madrid, en el Palacio del Buen Retiro, muere el rey el 9 de julio de 1746.

Le sucede Fernando VI, hijo de Felipe V y María Luisa de Saboya, quien gusta de cumplir el vaticinio que le hace el embajador inglés acerca de que ame tanto la paz como su padre había amado la guerra. Es importante para una evolución cultural en la que se cumple el llamado «Siglo ilustrado» sobre el que tan notables páginas escribió Joaquín Arce, Madrid, Alhambra, 1980, al que cabe sumar su *Tasso y la poesía española,* Barcelona, Planeta, 1973.

Con su heredero Carlos III encontramos el llamado «despotismo ilustrado». En diciembre de 1759, Carlos VII de

Nápoles, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, pasa a ser Carlos III de España, que residirá en el Buen Retiro hasta que acaben las obras del nuevo Palacio Real. Carlos III muere en diciembre de 1788, a punto de cumplir setenta y tres años, y fue el primero de su dinastía en alcanzar sepultura en El Escorial. Carlos III removió la calma trabajada de su padre, promulgó la expulsión de los jesuitas o la defensa de las regalías, estuvo casado con María Amalia de Sajonia, que fumaba mucho y era asaz culta. Murió en Madrid y tuvo abundante descendencia.

Es un largo período del siglo XVIII lleno de avatares, de contradicciones y polémicas en las que a un antiguo español, *lector* de romances moriscos de Lope o Góngora, pretendían *ilustrarlo* con preceptos o animarlo a la audición de armonías melodramáticas del célebre abate Metastasio que se movía como un antecedente del verso de Rubén Darío:

La marquesa Eulalia, visos y desvíos
daba a un tiempo mismo para dos rivales:
el vizconde rubio de los desafíos
y el abate joven de los madrigales.

Metastasio (Roma, 1698) acepta desde muy joven la enseñanza de un mundo grecolatino, camino de la «tragedia lírica», que le ofrece el gran Vincenzo Gravina, el autor cuya *Ragion poetica* apreció Fóscolo como «la più bella arte poetica che abbia il mondo» y quien en 1696 había redactado sus leyes fundamentales para la «Accademia del'Arcadia», en la que sería recogido Nicolás F. Moratín bajo el nombre de *Flumisbo Thermodonciaco*, al igual que fue académico Agustín de Montiano.

Bajo la protección de Felipe V e Isabel de Farnesio el arte sonoro de Metastasio se acoge en España como gran novedad y no sólo por el éxito de sus *melodramme* galantes, no ajenos a la *voluptée* dieciochesca, sino por su poesía lírica, sus *canzonette*, como «La partenza» o «La libertà», a la que daba extensión con su autoridad la traducción del

maestro don Juan Meléndez Valdés:

Merced a tus traiciones,
al fin respiro, Lice,
al fin de un infelice
el cielo hubo piedad.

Es probable que Moratín, don Leandro, gran aficionado a las putas y al chocolate, jamás se hubiera detenido, tal y como sí hizo para satirizar el arte de Comella, en las *Novelas amorosas* de Joseph Camerino, notario y secretario de breves, que tuvieron una nueva impresión en Madrid, 1736, conservando las composiciones de elogio, como el soneto de Lope de Vega, harto generoso, que se iniciaba:

Con tierna edad, y con prudencia cana,
escribes, Camerino, con diferentes
estilos, del Amor los accidentes,
la dulce guerra, y la esperanza vana.

En verdad, ninguna de las novelas de Camerino, desde el *Casamiento desdichado* a *La catalana hermosa*, merecían en sí mismas el ejercicio de la sátira que Moratín inició en su *Lección poética* contra los vicios introducidos en la poesía castellana.

Atendiendo a la prosa, el tomo IV de las *Obras sueltas*, 1831, de don Leandro se inicia con *La derrota de los pedantes* que, según nota de la Academia de la Historia, es opúsculo escrito a principios de 1789, cuando sucedió en el trono Carlos IV a su padre Carlos III. Dentro de esta carga de sucesiones que nos ofrece el autor de *El sí de las niñas*, cabe destacar la petición que realiza para que no caiga en la «turba infeliz» de los poetas satirizados, «la vida de Fernando, precioso vástago del tronco ilustre de Borbón, delicias de su madre augusta, sucesor digno de tantos héroes». (Ya sabemos cómo nos salió el «precioso vástago».) Por muy inquieto que estuviera Moratín en colocarse en la corte, como preceptor incluso de Fernando VII, no estuvo muy atinado don Leandro en adelantarse a elogiar al

nefasto monarca que volcaría su absolutismo sobre los españoles haciendo de puente entre su padre y Napoleón Bonaparte, para la proclamación del buen José Bonaparte como rey de España y de las Indias.

Las páginas del opúsculo, como se indica en nota académica, están marcadas por frecuentes alusiones a escritores y sucesos literarios, con citas concretas sirviendo al simbolismo satírico de una batalla en la que, por ejemplo, «se dispuso que Garcilaso de la Vega, por estar herido Cervantes, mandase el ala derecha». La relación entre Garcilaso y el autor del *Quijote*, quien tanto gustó del renacentista poeta toledano, es evidente y clara pero también lo son las menciones a otros escritores de la edad clásica o del más cercano siglo, quienes como Virgilio o Lucano aparecen con significados sintagmas de su literatura tales como el reconocido comienzo «Bella per Emathios plus quam civilia campos» de *La Farsalia*.

En realidad, *La derrota de los pedantes*, con su enmarañada prosa y numerosos latinajos y autores de toda procedencia, se manifiesta como el hábil producto de un excelente escolar de amplia formación, y decidida sátira. Con todo, desde las primeras líneas, clara y justamente enlazadas: «Estábase Apolo durmiendo la siesta en un mullido catre de pluma…», se agradece la voluntad de un estilo en contraste con la prosa de Camerino y que en cierto modo antecede al opúsculo *Moratín* que editará a su costa el joven y rebelde Azorín en Valencia. El buen alegato contra los pedantes implica una apetencia de claridad y el uso de una lengua, cercana a la realidad hablada, con un léxico vivo, que permite pensar ya en ese lugar «entre los primeros prosistas castellanos» en el que lo colocaba Galdós en el capítulo XXIII de *La corte de Carlos IV*.

Con la *Lección poética* entramos ahora en un juego sobre la sátira que conecta con el uso de la imitación que amplió su utilización desde la discusión entre la imitación ciceroniana de Paolo Cortese y la completa o ecléctica de Angelo Poliziano ya mencionada en capítulo precedente. Específicamente, dentro de la imitación ecléctica, el

introducir un verso ajeno dentro de la composición propia, tal como hizo Garcilaso con Petrarca (el «non esservi passato oltra la gona» petrarquesco para el soneto XXII garcilasiano), implicaba una admiración por el autor escogido o bien medirse en cuanto poeta si el verso ajeno introducido no desentonaba de los propios.

En el caso de la *Lección poética* nos encontramos que Moratín entremete junto a sus endecasílabos, a modo de censura o sátira, alguno de Villamediana o el quevediano «relámpago de risa carmesíes» tan emparentado con el «lampeggiar de 'langelico riso» de Petrarca o el «lampeggio d'un sì dolce e vago riso» de Poliziano.

La *Lección poética* fue presentada a concurso bajo el seudónimo de don Melitón Fernández e impresa por la Real Academia Española, en 1782. Desde su título y advertencia preliminar que encabeza una cita de Boileau, «On sera ridicule, et je n'oserai rire?», ofrece su intención de sátira, extendida igualmente al quebrantamiento de la unidad de tiempo de la comedia, en la que hay alguna, ironiza, «cuya acción dura dos mil años».

Avanzada la *Lección*, Moratín dirige sus tercetos sobre el teatro, con acusaciones que también valdrían para la llamada novela histórica:

> *Mi patria llora el ejemplar funesto*:
> *su teatro en errores sepultado,*
> *a la verdad y a la belleza opuesto*.

Son enunciados de censuras y una voluntad crítica que con aciertos notables irán desarrollándose en importantes páginas de sus *Orígenes del teatro español*, donde late la aparente contradicción de elogiar a Lope de Vega, en oposición al criterio de su progenitor. Pero donde se advierte una voluntad de limpieza literaria que apunta a una claridad que camina hacia el gran acierto de *El sí de las niñas*, estrenada en enero de 1806 en el madrileño Teatro de la Cruz. Alabada por Larra, en la mencionada página galdosiana de *La corte de Carlos IV* se afirma que «Nadie

puede quitarle [a Moratín] la gloria de haber restaurado la comedia española, y *El sí de las niñas* (…) me ha parecido siempre una de las obras más acabadas del ingenio». Dentro de las diatribas contra la comedia barroca, con las que Moratín advierte o instruye a Fabio, se encuentran unos endecasílabos en los que Moratín acusa a los galanes

Que ciegos de amoroso desvarío,
la llaman [a sus damas] en octavas y tercetos
mi bien, mi vida, encanto dulce mío.
Tus galanes serán todos discretos,
y la dama, no menos bachillera,
metáforas derrame y epítetos.

Aparte de la alusión a comedias recordables, me parece que estos tercetos pueden encaminarse libremente hacia aquella carta enderezada desde Aviñón («do nació el claro fuego de Petrarca») a Jovellanos en un 13 de abril de 1787. Acercándose a su final, Moratín discrepa de aquellos que «se olvidaron de que nadie pinta bien la pasión de amor, si no está muy enamorado. El que no la sienta no trate de fingirla porque será enfadoso y ridículo (…) y déjese de ayes y de lamentos, de hipérboles y lugares comunes, y no trate de remedar afectos que no han padecido jamás». Moratín, que líneas más adelante cita al inevitable Boileau, podría haber recordado al Ginés de *Lo fingido verdadero* que, muy en Lope de Vega, afirma:

Pero como el poeta no es posible
que escriba con afecto y con blandura
sentimientos de amor, si no los tiene,
así el representante, si no siente
las pasiones de amor, es imposible
que pueda, gran señor, representarlas.

Confieso que estas últimas líneas sobre una epístola de Moratín y los versos de *Lo fingido verdadero* de Lope, que se podrían extender y contrastar con el precepto cortesano del *Prologus Baenensis* para que todo hombre «sea amador, e

que siempre se precie e se finja de ser enamorado…», son líneas que fui trazando para recordar la relación de Moratín con Paquita, a quien ve en casa de Conde en julio de 1798 y despide en su *Diario* en septiembre de 1807: «Paseo con Melon en coche, donde me dio noticia de que se casaba Paquita. Lloramos: yo, triste». Evidentemente, Moratín está lejos de Lope y no sólo por la rara escritura del *Diario* en abreviaturas y mezcla de idiomas, felizmente editado por René y Mireille Andioc, Madrid, Cátedra, 1968.

Pero antes de regresar a Paquita y a su enigmática proyección, si es que existe en un tan acorazado personaje como Moratín, recorramos someramente algo de su producción en la que consta una publicación de sonetos escogidos para la que pide ayuda a Conde (y que editaría con destacable erudición Entrambasaguas, Madrid, 1960) o su no infiel atención al *Arte de las putas* de su padre que don Leandro mide en el Covent Garden londinense en 1793, tal vez asistido por un *Kalendar of Covent Garden Ladies* muy ilustrador.

Algo del aire dieciochesco escénico

Cuando Moratín nace en Madrid, el 10 de marzo de 1760, descendiente de los Fernández del lugar de Moratín, del Concejo de Salas, en Oviedo, en el siglo XVIII español, aparentemente, la batalla del neoclasicismo está ganada. Feijoo, que abre todo un aspecto crítico de su época, termina en ese mismo año de 1760 su *Teatro crítico universal*, y el *Diario de los Literatos de España* ha dejado ya constancia periódica de los debates estéticos y críticos del momento. Un digno dramaturgo barroco, el calderoniano Bances Candano, muere en 1704, y cultivadores teatrales como Zamora o Cañizares apenas si hacen más que preparar la entrada de Comella en *El Café* de Moratín. Nasarre, Montiano, Moratín padre y Clavijo obtienen, con Carlos III, el favor oficial para desencadenar su minoritaria reacción contra la literatura nacional del siglo anterior. En 1760, Moratín nace ya neoclásico. Pero, a los cuatro años, le ataca

la viruela, que se adentra en su interior, más allá de sus huellas en la piel. Él mismo reflejará: «Quedé feo, pelón, colorado, débil, llorón, impaciente, tan distinto del que era antes…». Perderá todo ímpetu, para temer por la vida y buscarse huyendo para darle razón a sus frecuentes viajes y desconfiar, posiblemente, de que alguna mujer pudiera amarle y concederle, como Teresa a Espronceda o Dolores a Larra, la aventura y riesgo de sentirse enamorado.

A los diecinueve años, con el seudónimo de D. Efrén de Lardnaz y Morante, que la Academia descubría al día siguiente en la *Gaceta* como de Moratín, éste obtiene su primera victoria poética por el accésit concedido a su romance *La toma de Granada por los Reyes Católicos.* Al año siguiente muere su padre, cuya *Vida*, junto a fragmentos del poema didáctico *La Diana* y otras tragedias (*Lucrecia*, *Hermesinda* y *Guzmán*), se publicarían en Barcelona, en la imprenta de la viuda de Roza, 1821. En 1782, bajo el nombre de Melitón Fernández, obtiene, tras Forner, el premio de la Academia por su *Lección poética.* En esta sátira, que su autor reducirá y modificará años después, se muestra ya el Moratín de espíritu fino e inteligencia crítica que en 1789, sin nombre, publicará el ya citado folleto *La derrota de los pedantes*, para ridiculizar, un poco a la manera del *Viaje al Parnaso* de Cervantes, a los malos poetas de la época.

Censuras que repetirá, por ejemplo, en la carta dirigida a Juan Pablo Forner desde París en mayo de 1787, aludiendo a los «pedantes vocingleros, a los poetas chirles y a los escritores de pane lucrando, de los cuales no conseguirás jamás ni enmienda ni silencio».

En la *Lección poética* y en *La derrota de los pedantes* aparece el Moratín que responde al espíritu crítico del siglo XVIII, y que alcanzará en la *Huerteida*, sumándose a otros poetas como Forner, tonos de excesiva acritud contra García de la Huerta, análogo al desaire ejecutado por los noventayocistas contra la concesión el Nobel a Echegaray. En *El viejo y la niña*, se halla desaparecido *El Tutor*, toda su práctica y concepción del teatro neoclásico, aunque pueda

leerse en la defensa individual de los sentimientos cierto aire de libertad romántica opuesto al mandato de la colectividad. Ambas actitudes, sátira crítica y forma neoclásica, se concentran, casi con carácter de excep ción, en *La Comedia Nueva o El Café*.

En *El Café,* Moratín abandona su temática central para, bajo los preceptos neoclásicos, dirigir su sátira contra un teatro coetáneo español que, incluso, ha visto triunfar en Nápoles, en el Teatro dei Fiorentini, con las versiones literales de *La Jacoba* y del *Federico de Prusia*, de Comella. Pero también aquí, como en sus otras comedias, se trata de una situación social —de una lucha de concepciones teatrales— que Moratín personaliza e invade más o menos escondido con lo autobiográfico.

Caído Aranda, algunos de sus protegidos escritores se reunían en la Fonda de San Sebastián, situada en la calle de este nombre, esquina a la plaza del Ángel. Esta casa, cuyos balcones daban al antiguo cementerio de la iglesia de San Sebastián, tenía en su planta baja un café: el café que sirvió de escenario a Moratín para su *Comedia Nueva.* El ataque contra Comella que se realiza en esta obra de Moratín, bajo el personaje de don Eleuterio, está fuera de toda duda después de la publicación por Cambronero del memorial que, con fecha de 27 de enero de 1792, dirigió Comella al gobernador del Consejo. Por este documento se comprueba cómo el propio Comella se reconoce en la obra y conoce a su mujer, María Teresa Beyermón, y a su hija mayor, y cómo solicita que se castiguen calumnias como la de predicar Moratín sobre él que tiene intimidad con la dama de la compañía

A pesar de que en el prólogo de su primera edición Moratín advertía que «esta comedia ofrece una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro; pero ni en los personajes, ni en las alusiones, se hallará nadie retratado», advertencia que extiende en la edición de Parma contra toda particularización, no sólo Comella, su mujer y su hija, la «jorobadita», aparecen en *El Café* —lo que obligó a un hijo de Comella, músico de los teatros de Madrid, a cambiar

su apellido—, sino que otros personajes, como don Antonio y don Pedro, han hecho pensar, respectivamente, en Cristóbal Cladera, J. A. Melón y el propio Moratín.

Pero, pese a la sátira de Moratín, la realidad cumplió con el final de la *Comedia Nueva*, encendiendo doña Agustina y Mariquita la lumbre en que arderían las comedias y manuscritos de don Eleuterio. No obstante en las siguientes jornadas, los don Eleuterio de *El Café* siguieron representando su teatro, hasta el extremo de que la mayoría de las obras estrenadas en Madrid aquellos años fueron producto de Zamora, Zavala y Comella.

Tras *El Café*, en 1803 y 1804, fueron estrenados *El Barón* y *La Mogigata*, escritas, respectivamente, en 1787 y 1791, la primera de ellas como zarzuela que, al ser compuesta por Moratín como tal, originó, en oposición, *La lugareña orgullosa* y una belicosa discrepancia entre los teatros de la Cruz y de los Caños del Peral. Dentro de su patrón neoclásico, ninguna de estas comedias ofrece la censura crítica de *El Café*, y el propio Moratín ruega que nadie salga en su defensa ante las censuras que le hacen a *La Mogigata*. Este ruego está también en su carta privada a fray Juan Fernández de Rojas, autor de una *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, contertulio en Salamanca con Forner y Meléndez de un grupo poético, y a la sazón director de *El Diario*, para que no publicase nada en defensa suya contra las impugnaciones del abate don Cristóbal Cladera, el probable don Hermógenes de *El Café*, hechas a la traducción moratiniana un tanto personal del célebre *Hamlet*.

Si la conjunción de su espíritu crítico y de su nacimiento neoclásico adquieren toda su vitalidad en *La Comedia Nueva*, a partir de sus últimas obras, el fondo romántico de Moratín, que cubierto de neoclasicismo aparece en algunas descripciones de su epistolario o en poesías como «A la muerte de José Antonio Conde», nos enderezan ya al sentimiento romántico que late en *El sí de las niñas*.

Por supuesto que el trayecto hacia esta postrer

comedia, la constante preocupación teatral de Moratín (a la que se manifiesta tan fiel como a las tertulias, al chocolate o a las putas allá donde va) está guiada en parte por la «modernidad» que intentan imponer la novedad periodística de Feijoo, el *Diario de los Literatos* y la *Poética* de Luzán, en sus ediciones de 1737 y 1789, más citadas que leídas. Con ello se cubría preceptivamente la primera mitad de siglo.

Es indudable que estas poéticas y «reglas», de manifiesta oposición al siglo xvii, están animando reuniones como las del propio Luzán en la «Academia del Buen Gusto». O la que la condesa de Lemos reúne en su casa desde 1749, cercana en fecha al salón parisino de Mme. Necker, esposa del banquero ginebrino, en cuyo salón surgió la idea de erigir una estatua a Voltaire, el inteligente lector revolucionario que señaló en su *Diccionario* que «casi todos los autores latinos que se han ocupado de Ovidio dicen que Augusto desterró al poeta… por haberle visto cometiendo incesto con su propia hija Julia, y que sólo desterró a éste por celos». (Empleo la edición de Ana Martínez Arancón, 1995.)

Bueno será, creo, que entre tanta predicación «ilustrada», y para acompañar a los sonetos escogidos de Moratín, recordemos las *Poesías selectas castellanas* de Manuel José Quintana, antología aparecida en 1807, y dedicada a Meléndez Valdés, a cuya memoria ofrecerá Moratín el soneto «Ninfas, la lira es esta que algún día».

Con anterioridad al texto de Quintana es justo recordar que en 1757, en Valencia, apareció el tomo I de la *Rhetórica* de Mayans i Siscar. Aparte de su indudable importancia como teoría y el injusto silencio que pesó sobre ella, la *Rhetórica* ejemplariza con una amplia nómina de escritores que en la parcela poética (Garcilaso, Góngora, Aldana, Boscán, Castillejo, Lope, fray Luis de León, Hurtado de Mendoza, etc.) anteceden al elenco que encontramos en Quintana, superando cualquier cercenadura del «buen gusto» neoclásico. Quintana, que abre su selección poética con el *Laberinto* de Mena, expone en más de ochenta páginas de muy apretada letra una equilibrada y acertada

orientación sobre los poetas y obras que integrarán su texto hasta llegar a Nicolás Moratín, «poeta de fantasía viva», y José Cadalso de cuya «existencia histórica» dudaba Unamuno en su ensayo sobre «La erudición y la crítica», de 1905. Quintana juzgaba contrariametne que Cadalso dio paso a una «nueva época de la poesía con otro carácter, otros principios y otros modelos». Con el nacimiento de la nueva poesía, Quintana se detiene inmediatamente en Garcilaso, quien fue el poeta que manejó la «lengua con más propiedad y acierto» y el «primero que dio a nuestra poesía alas, gentileza y gracia». Naturalmente alude a su petrarquismo, a Boscán y a Castillejo. Por esta valoración prosigue Quintana con fray Luis de León y llega a su primera y justa corrección al discrepar de la adjudicación a Quevedo de las poesías de Francisco de la Torre realizada por Luis Velázquez, que era algo que ya había expuesto Faria y Sousa en su edición de *Os Lusíadas*, 1639, así como recogerían Estala y Moratín en su carta a Juan Bautista Conte de 8 de enero de 1788 contra la afirmación del *Parnaso español*, I, que anotaba el «supuesto nombre [de F. de la Torre] por D. Francisco de Quevedo»… «que en buena crítica no dejan recurso a la duda».

Con acierto señala Quintana en Herrera que al decir sus sentimientos «parece más ocupado del modo de expresarlos, que del deseo de interesar con ellos». Destaca a Rioja «por la fuerza y vehemencia de su entusiasmo y su fantasía». En sus últimos capítulos se detiene Quintana, tras Villegas y los Argensolas, en Lope de Vega, Góngora y Quevedo señalando al primero en tanto que el «hombre que recibió de la naturaleza más dones de poeta y el que más abusó de ellos». A Góngora, del que destacará sonetos como «La dulce boca que a gustar convida», a los que unirá los de «los conceptistas, los equivoquistas, entre quienes descuella D. Francisco de Quevedo». Son las dos tendencias, culteranos y conceptistas, que tanto se difundieron escolarmente entre bachilleres contra el prurito de que Luzán «logró al cabo desterrarlos».

La atención a Luzán, a su *Poética* era obligada en el

1807 por Manuel José Quintana, tan devoto de Meléndez Valdés. Al final, destaca, «surgirá de la sepultada poesía castellana en los tiempos de Carlos II», el renacer de los buenos estudios. «La principal gloria de esta revolución feliz se debe a D. Ignacio de Luzán… que señaló la senda del buen gusto en su *Poética*.»

En realidad, como es sabido, esa «sepultada poesía castellana» (de la que renació, y no sólo por religiosidad, la poesía de fray Luis de León, cuya *Vida*, al igual que haría con la de Cervantes, escribiría don Gregorio Mayans) venía en gran medida del decreto de 1559 de Felipe II que prohibía a los españoles salir a Europa para seguir y ampliar estudios. Con el decreto, tan distinto del viajar por Europa de Carlos V, España se aisló en sí misma propiciando su decadencia cultural en la endogamia. La crítica a una sociedad que subyace en la *Vida de Cervantes* de Mayans resulta exponente, como certeramente señala Antonio Mestre, del mundo intelectual afiliado al «buen gusto» y a la protección de la corte. La edición del *Quijote* de Avellaneda, animada por Nasarre y Agustín Montiano, era una clara evidencia de sumisión al gusto francés, al que no escaparon ni Feijoo ni el *Diario de los Literatos de España*, tan distinto del criterio contra el afrancesamiento cultural mantenido por el mejor Mayans cuya alta dimensión cultural está ejemplarmente expuesta en los estudios y ediciones de Antonio Mestre.

Sin embargo, en algunas páginas de Quintana, en su frecuente cita del valor de la poesía o en su detenerse en la pérdida de un contenido por cuidarse demasiado en el estudio de expresarlo, se puede advertir una atención romántica que está clara en parte de su poesía, que incluso debe advertirse en el fondo teatral de Moratín, salvando la esclavitud de sus preceptistas juicios y que, en ocasiones, parece querer despertarse según las palabras de Philarète Chasles, ya recogidas por Giuseppe Carlo Rossi en su muy ordenada y completa *Introducción a Moratín*, Madrid, Cátedra, 1974: «Depuis 1750, tout es ardeur, mouvement, utopie, espoir, désir, violence, lutte, folie, exceso, fureur…».

Se trata de un cambio que apoyaría el romanticismo germánico atendiendo al teatro del Siglo de Oro español, especialmente Calderón, con la decisiva estimación de August W. von Schlegel, cuyas reflexiones traduce en 1814 Böhl de Faber. (Época excelentemente tratada por Guillermo Carnero.)

Cabría añadir adhesiones a nuestra lírica popular como las del máximo romántico italiano Giovanni Berchet, quien en 1837, en Bruselas, por exilio, edita sus *Vecchie Romaze spagnuole recate in italiano*, dedicadas a Constanza Arconati. Quizá, si fuera lugar, hasta se podría ensayar en estas páginas cómo bajo un soterrado arco romántico, don Juan Valera, *fugándose* históricamente al siglo XVI en *Morsamor*, venía a responder melancólicamente a Quintana cuando nos preguntaba: «¿Quién era, decidme, la nación que un día / reina del mundo proclamó el destino?»… Con rigor de actualidad histórica, ya Quintana respondió a lord Holland, dentro de sus *Cartas a lord Holland sobre los sucesos políticos de España*, 1823-1824, al precisarle en conocida carta que el invasor francés encontró en 1808 una España «sin tropas, sin navíos, sin almacenes, sin dinero y sin recursos: en suma, un país perdido que con su mismo abandono se le estaba poniendo en la mano».

Pero aún nos resta algo de camino con Moratín por el siglo XVIII.

Durante su viaje por Italia, Leandro Fernández de Moratín permaneció en Bolonia del 24 de marzo de 1796 al 11 de septiembre de ese año. En la Biblioteca del Colegio de San Clemente de esta ciudad, Moratín tuvo ocasión de leer un libro en folio mayor, encuadernado en pasta y escrito con mucho esmero, cuyo texto fue dictado por el ya conocido Farinello, caballero de la Orden de Calatrava y gran favorito de la corte española, a la que dirigía en sus fiestas de Aranjuez y del Buen Retiro.

De este libro, entre otras curiosidades, Moratín copia textualmente:

> Alhajas y dinero con que han gratificado SS.MM., por mi mano, a los poetas que han ejecutado por encargos míos varias

composiciones dramáticas:

Al Sr. Abate Pedro Metastasio, por la serenata intitulada *La isla desierta*, una hermosa caja de oro, con figuras esmaltadas de relieve, en la embocadura de la tapa algunos brillantes, y llena de arena de oro en lugar de tabaco. Por la ópera *La Ninetti*, una escribanía de zapa negra, con la tapa labrada de clavitos de oro, en el medio una plancha de oro con trofeos poéticos, y en ella esculpido su retrato; en los cantones otras planchas de oro, de una labor muy graciosa, sostenida por cuatro leoncitos de oro, trabajada con mucha perfección en Inglaterra; dentro de la misma, 400 doblones de oro, un tintero y una salvadera de cristal de roca, con sus tapas de oro, navaja, tijeras y plumas de oro. Por haber arreglado para el uso del teatro del Buen Retiro los cuatro dramas, *Alejandro en las Indias*, *Dido*, *Adriano* y *Semiramis*, un libro de memorias, de ágata, guarnecido de oro, con caja de la misma piedra, igualmente guarnecida de oro, un reloj de repetición y un estuche de ágata, con adornos de brillantes. Al Sr. Migliavaca, por…

Con estas donaciones reseñadas por Farinello, y otras análogas, Metastasio recibía el favor real de la corte española de un modo que venía a prolongar en ella aquellos favores que, como poeta cesáreo, recibía de la corte austríaca. Durante el siglo xviii, en especial durante el reinado de Fernando VI y de su melómana esposa María Bárbara de Portugal, la presencia de Metastasio en los escenarios españoles a través de sus óperas fue muy intensa. Bajo la dirección de Farinello, una ópera suya, *La clemencia de Tito*, en traducción de Ignacio de Luzán, servía para inaugurar el teatro del Buen Retiro. Metastasio es, sin duda, el autor italiano de su época que gozó de más fama en España, siendo traducido y representado no sólo en Madrid sino en provincias, principalmente en Barcelona y Cádiz, si nos guiamos por el gran número de obras que guardan la Biblioteca Nacional y la Municipal de Madrid, en donde se conserva el manuscrito de la traducción hecha por Ramón de la Cruz de *Olimpiade*.

Cabe ahora incidir (como contraste de la gran protección dispensada a la musicalidad del melifluo abate Metastasio) en el recuerdo editorial del *Quijote*.

Ya en su *Rhetórica*, intencionalmente silenciada por los

que ejercían «desafección« a Mayans, éste cita varias veces a Cervantes, especialmente el discurrir sobre la pregunta y la cualidad de encubierta o descubierta. Fue el caso que un día se juntaron la estimación por Cervantes de Mayans y la fervorosa admiración de lord Carteret por el *Quijote* para que el humanista valenciano compusiera su *Vida de Miguel de Cervantes*, con la mediación del embajador inglés Benjamin Keene. Así, en 1737, aparecía en Londres, por J. y R. Tonson, la primera *Vida* del autor nacido en Alcalá de Henares. Rápidamente, el lector inglés recogía el valor del *Quijote* y un irlandés, establecido en Yorkshire, Laurence Sterne, comenzaba en 1760 la publicación de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, novela que editaría Planeta, en 1976, con especial «preliminar» a Victor Sklovski, y obra que tanto, con la ayuda del *Quijote*, empujaría a la creación de Virginia Woolf, James Joyce y la novela del siglo XX.

Mientras Sterne esparcía el valor de Cervantes, la España del siglo XVIII cruzaba su desierto narrativo con la animación picaresca de Torres Villarroel, visitador de Quevedo (sobre cuya obra existe una extensa tesis de Guy Mercadier leída en marzo de 1976 en la Universidad de París IV), o el moroso didactismo «ilustrado» del *Eusebio* de Montengón, estudiado agudamente en relación con el *Criticón* de Gracián y la ética de Rousseau por Pilar Palomo (Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986), aparte de la que fue tesis doctoral de Elena Catena, Madrid, y las páginas que dedicó al *Eusebio* González Palencia, 1993.

«A través de sus cartas»

La literatura española no descuella ciertamente por su riqueza en el género epistolar. Descontando las cartas de los místicos del XVI, conservadas celosamente por su calidad de reliquias, en época relativamente moderna sólo dos escritores hacen de este género menor una ocupación literaria que rebasa los límites de lo cotidiano: don Juan Valera, con cartas de extraordinaria vitalidad, y Leandro

Fernández de Moratín.

El *Epistolario* de Moratín cuenta hoy con la muy excelente edición de René Andioc, perfectamente anotada, Madrid, Castalia, 1973. A través de su epistolario, completado con las cabalísticas notas de su *Diario*, Moratín edifica el esbozo de una autobiografía, tal vez heredera de aquella ofrecida por Ovidio en *Tristia*, IV, 10: «Escúchame, posteridad, para que conozcas quién fui…». En gran medida es el deseo de darse a la historia que animó a Petrarca a escribir, al final de sus *Senilium rerum libri*, un fragmento de carta, «Posteritati» («… quizá te agrade saber qué hombre fui…»), que, al igual que en las *Familiares*, se dirigió a los antiguos como Cicerón, Homero o Virgilio y coetáneos como Boccaccio.

En las numerosas cartas de Moratín, apreciaremos ir desarrollándose la vida, sentimientos, sucesos y esperanzas del poeta neoclásico. Un humorismo sin malicia inunda sus cartas más íntimas, como las dirigidas a su amigo Juan Antonio Melón o a Francisca Muñoz, velando tal vez con un matiz afectuoso sensaciones más profundas, ya que cuando algo afecta muy de veras a su sensibilidad, por un pudor espiritual prefiere no escribir acerca de ello, y sólo si un sentimiento no es demasiado íntimo rompe la coraza de su timidez y lo deja traslucir, como cuando la belleza de un paisaje le inspira una melancolía deliciosa, que «se siente y no se puede explicar». Esa timidez que ya dejó explicada el propio autor cuando, en un autoanálisis de su carácter, atribuye su retraimiento espiritual a la grave enfermedad que sufrió en su niñez: «Perdí con las viruelas aquel ímpetu de mis primeros años, aquella seguridad en mis opiniones, aquella facilidad de trato que antes me hacía tan amable».

Pero pese a esta desgracia, el hogar en que transcurre su adolescencia es recordado por Moratín con enorme cariño. Le rodea un ambiente literario y el cuidado de toda su familia, la dirección intelectual de su padre, la ternura de su joven madrina, Anita, a la que en sus cartas, ya hombre, testimoniará el más profundo respeto y afecto. Este ambiente se ensanchará cuando la familia se traslada a la

calle de la Prueba, y entabla más estrecha relación con los Bernascone y los Conti, noble familia italiana. Una sobrina de Ignacio Bernascone, Sabina Conti, según insinuaciones posteriores de Melón, será probablemente el primer y juvenil amor de Moratín. A ella dirige sus primeras poesías amorosas, y tal vez sea Sabina —casada con su primo el conde de Conti— la misteriosa Licoris que otorga carácter autobiográfico al tema de *El viejo y la niña*, por cuya edición se preocupa en Bolonia, según le escribe a Juan Antonio Melón a 3 de marzo de 1795. Le escribe: «Quisiera imprimir *El viejo y la niña*, con algunas correcciones, haciendo una edición igual o superior a la del poema de la *Música* de Tomás de Iriarte». En efecto, el poema *La Música*, traducido del castellano por el abate Antonio Garzia, gozó de la edición «in Venezia, nella stamperia di Antonio Curti, 1789» con espléndido papel y márgenes, muy propio del «buen gusto», donde al final de su *Prefazione* el traductor proponía «mettere in pratica un'usanza tipografica spagnuola» como era introducir los signos de interrogación y admiración en el italiano al comienzo de párrafo tal como se realizaba en castellano. En análogo gusto por las excelencias de la edición se dirigirá epistolarmente Moratín al célebre impresor Giambattista Bodoni, según expuso el padre G. M. Bertini.

Con la muerte de su padre y las necesidades económicas que surgen, va a ensancharse el horizonte del joven Moratín. El sueldo que obtiene en su trabajo manual en un taller de joyería es absolutamente insuficiente. Logra, por fin, el puesto de secretario y acompañante de Cabarrús y marcha con él a París en 1787.

Este primer viaje suyo a Francia, así como el segundo, por Francia, Inglaterra e Italia, desde 1792 a 1796, al tiempo que colman su vida de experiencias dan lugar a un interesante núcleo epistolar donde van mezclándose timidez e ironía, la detencion en el paisaje inglés con su atención por el teatro; desde la mala distribución de las luces a la promiscuidad de hombres y mujeres. Obviamente, su mayor interés se manifestará al pisar Ialia, en la que recuerda no

sin ponerle objeciones al padre Juan Andrés, o polemiza con la visión del astrónomo Joseph Jérôme Lalande por su *Voyage* publicado en 1769. Y le encantan ciudades como Venecia o Bolonia, refugio de españoles exiliados, o Roma y aquellas que admira por su arquitectura o el arte o bien le sirven para evocar a escritores desde el melodramático Metastasio al rebelde y trágico Alfieri.

El primer viaje de Moratín lo promueve el impulso de su amigo Jovellanos, quien lo anima para que marche a París con Cabarrús, del que acabará amigo. En este viaje, de 1787, Moratín tendrá la gran satisfacción de conocer a Carlo Goldoni, lo que testimoniará en carta a Eugenio Llaguno. El autor italiano que dedicó afectuosas atenciones a Metastasio, se hallaba refugiado en París, y era toda una celebridad, avejentada, que le habla de las ingratitudes de la patria, aspecto que años después conocerá personalmente el medroso Moratín y reflejará en el soneto «La despedida», que mereció cierta anotación de censura en la edición académica de Madrid, 1831.

Las impresiones que comunica Moratín a sus amigos y familiares van desde lo más personal —«¡Cómo bebo cerveza!»... «¡Cómo me ha herido el cieguezuelo rapaz con los ojos zarcos de una esplieguera!»—, a lo puramente literario, con sus ataques a la escena española e inglesa, y su defensa del teatro francés. Alcanza a veces una categoría histórica, al describir, con enorme plasticidad, las escenas de la Revolución francesa, que le sorprendió en París, y parte de cuyos horrores trasladó también a su *Diario* con lacónica sobriedad no exenta de fuerza dramática: «Tullerías —ataque—, matanza de los suizos: yo, espantado. Por la calle y ronda de San Antonio, cabezas en lanzas: espanto».

Desde el año 1797, en que está de vuelta en Madrid, se rompe la continuidad cronológica de su epistolario. Sólo esporádicamente, desde Pastrana, escribe a sus amigos de la corte, y hay que esperar hasta 1808 para que, zarandeado

Moratín por los sucesos de la época, se ausente de nuevo, marchando a Vitoria con José Antonio Conde, una vez caído Godoy, razón que mantuvo a Moratín encerrado en casa por temor. Poco antes, en 1793, había obtenido de Godoy el beneplácito y el dinero para realizar su ansiado viaje a Italia, que recorre en la riqueza de sus ciudades y en compañía del erudito don Juan Tineo, en cuya casa de Madrid, en 1812, y ya para siempre, reanuda su cotidiana correspondencia. Desde este momento aparecerá en su epistolario un nuevo personaje: Francisca Muñoz.

Creo que la primera mención a Francisca se encuentra en su *Diario*, el 22 de julio de 1798; «A casa de Conde, donde vi a Paquita». La frase «vi a Paquita», en cuya casa u hospedería vive Conde, se irá haciendo cada vez más frecuente, hasta el 7 de julio de 1799, cuando el tono de las relaciones se confirma al escribir: «A casa de Conde: chanzas con Paquita, a quien di un beso». El 19 de julio de 1800 le regala un abanico, y el 3 de octubre de 1801, unos pendientes. Moratín tiene cuarenta y un años y acaba de terminar la redacción de *El sí de las niñas*. Pero en diciembre de 1806 el idilio parece truncarse: «Aquí Paquita y su madre: consulta sobre casamiento de Paquita: yo... testamento... ternezas», y en septiembre de 1807 acaba definitivamente: «Paseo (con Melón) en coche donde me dio noticia de que se casaba Paquita. Lloramos: yo, triste».

Sin embargo, hasta el final de su vida mantendrá con Paquita y sus padres una continua correspondencia y una inalterable amistad. A ella y a sus amigos Conde y Melón contará todas sus calamidades y miserias, su persecución, sus sufrimientos en Peñíscola, cuyo terrible sitio describe, y sus apremiantes necesidades económicas. Desgracias todas ellas provocadas por su titubeante posición ideológica, que no se defiende en la desgracia, ya que lo mismo acepta un encargo de José Bonaparte que le llama más tarde en sus cartas «rey Pepe» y «rey de Farsa», y dedica todo el prólogo de su edición con notas al proceso de un auto de fe del XVI, publicado bajo el seudónimo de Ginés de Posadilla, a atacar al «tirano invasor» y a enaltecer la labor de la Constitución.

Pero la dignidad que encierra, pese a todo, el débil carácter de Moratín le hace expatriarse en 1817. Desde Francia, donde residirá casi constantemente, continuará su correspondencia y reemprende sus *Orígenes del teatro español*, que publicará en 1830 la Real Academia de la Historia como obra póstuma ofreciendo una portada original de Vicente López que representa a Moratín sentado y empuñando una lira, que le arrebata una rolliza musa Talía, a su derecha puesta en pie, al tiempo que con la mano izquierda el poeta recoge una máscara de teatro que le ofrece un gordonzuelo genio. Moratín, vestido con túnica clásica propia de la escena, ofrece un rostro sereno, con peinado napoleónico, lejos de sus habituales temores, con varios libros a sus pies y robusto árbol a sus espaldas y un paisaje rocoso en cuyo fondo se vislumbra el templo de la inmortalidad que le señala Talía como destino. Es el mundo que habita, llamando «novela dramática» a *La Celestina* en su Discurso, mundo exteriorizado epistolarmente hasta su muerte en París el 21 de julio de 1828, en brazos de su íntimo amigo Manuel Silvela, que lo recordará más tarde, enterrado cerca de la tumba de Molière, en su poesía «A la muerte del célebre poeta cómico Leandro Fdez. Moratín».

En esta última etapa de su epistolario se condensan sus afectos, y como en un anticipado testamento va repartiendo entre sus amigos sus objetos más queridos, uno de los cuales, su retrato pintado por Goya, será para Paquita mientras viva. Enterrado en el Père-Lachaise parisino, lejos de su Burdeos, Isabel II lo reclama en el 1853 para guardarlo en su cementerio madrileño, donde puede que no se halle más conforme que se encontraba en París, entre Molière y La Fontaine, que eran sus compañeros de descanso.

Pienso ahora que Moratín vivió intensamente la literatura sin saber hacerse sujeto andante de ella, inventándose en historiador tal como realizó Lope de Vega en *La Dorotea*. Y aún oso pensar que ya recibido en el silencio del *cimetière* del Père-Lachaise, su desengaño de la patria fue mayor, porque buen conocedor de Horacio,

también él, al igual que el poeta latino, podría afirmar orgullosamente en la oda III, 30, «Exegi monumentum aere perennius…» (hermosamente traducido por Enrique Badosa) haber levantado una obra análoga al templete hímnico alzado por Píndaro (*Piticas*, VI) al que no derribaría ni el fuerte Aquilón ni el encadenamiento de los innúmeros años. Y acabo creyendo que fue entonces, y no exige prueba la erudición, cuando remató *La despedida* con los tercetos:

Dócil, veraz, de muchos ofendida
de ninguno ofensor, las Musas bellas
mi pasión fueron, el honor me guió.

Pero si así las leyes atropellas,
si para ti los méritos han sido
culpas: adiós ingrata patria mía.

Las estancias en París, con sus diversiones, teatros, amigos y temores, están admirablemente reflejadas por Ortiz Armengol en su amplio estudio «Viajes y entredichos de Moratín en Francia».

Mero recuerdo de *El sí de las niñas*

En su *Catálogo de piezas dramáticas*, Moratín recoge en el año 1580: «Comedia de El viejo enamorado. Esta comedia representó Pedro de Saldaña la primera vez en Sevilla en el corral de D. Juan…», contrariamente a la huerta de Doña Elvira, más habitual. Moratín la enjuicia muy negativamente; yo perseguí vanamente su texto atraído por la titulación de «viejo enamorado» en relación con las comedias del autor madrileño, pero no parece que sirva como antecedente argumental.

Dentro del ambiente minoritario en que se desenvuelve el teatro neoclásico en España, teatro dirigido al mismo grupo intelectual que lucha por su efímero triunfo en la escena, sorprende la realidad histórica del éxito de público

de la obra máxima de Moratín, *El sí de las niñas*, para lo cual externamente su autor no había hecho sino elegir un tema social que estaba en la mente y en la conciencia del público: la desigualdad en el matrimonio y sus posibles consecuencias que era ya un viejo tema moratiniano y un asunto tan neoclásico como el de la educación de la juventud que también aprovechó Iriarte en su teatro.

Pero el triunfo de la obra de Moratín no reside únicamente en la elección argumental, sino en su original desenlace, novísimo y audaz para su época (hoy algo cursi) y que no es sino la última etapa de una evolución vital y literaria que arranca de las primeras obras del autor. *El tutor* —desaparecida—, y *El viejo y la niña* estrenada en 1790, pero compuesta alrededor de 1782, cuando el comediógrafo está en la plena juventud de sus veintitantos años.

Frente a la fría abstracción general de la comedia neoclásica lo primero que sorprende en *El viejo y la niña* es la fuerte cargazón de valores autobiográficos que contiene. Juan Antonio Melón, el íntimo amigo del autor, nos ha dejado escrito: «Cuando Moratín hacía *El viejo y la niña* nos enseñaba a Estala y a mí cartas de una señorita que le quería y a quien él llamaba "Licoris"; yo me empeñé en saber quién era, y creo que lo conseguí, aunque él nunca lo quiso confesar. Esta señorita se casó con un viejo y a don Leandro le sucedió aquella escena de *El viejo y la niña* en que dice el viejo: "Entro y la encuentro poniendo unas cintas a mi bata, y a él entretenido en ver las pinturas y los mapas».

Dejando a un lado el problema de la identificación de la joven, se trate o no la desconocida «Licoris» de Sabina Conti, el hecho indudable es que el suceso impresionó la sensibilidad del indeciso y tímido poeta, hasta el punto de que desde este momento el tema del viejo y la niña constituirá la constante más firme de su teatro, en cuya orientación crítica se observa cierto desprecio al teatro

cervantino, no obstante anotar en su *Catálogo*, para 1587, que Cervantes fue «escritor ingenioso, ameno y elegante, en una palabra autor del *Quijote*», recordando que «vivió en habitual pobreza, y lleno de años, de achaques, de obligaciones, de pundonor y justos resentimientos». Luego cita las biografías de Mayans, Ríos, Pellicer y Fernández Navarrete, y lo recuerda en tanto que «célebre novelista».

En el tiempo que media entre la redacción de *El tutor* o *El viejo y la niña* y el estreno de *El sí de las niñas*, Moratín sufre un largo proceso espiritual y literario. Ambos procesos repercutirán y condicionarán la nueva versión del antiguo tema, quizá adaptación de *L'école des mères* de Marivaux.

El sedimento de amargura que aun mitigado en el tiempo motivó la aparición de las primeras comedias, unido a su carácter hipersensible, van produciendo en su espíritu unas matizaciones de carácter prerromántico que se traslucen fugazmente en su *Epistolario*. Frente a la razón y la lógica de su mente neoclásica —que en los aspectos puramente formales persistirá hasta su muerte— va surgiendo en Moratín una nueva sensibilidad artística hecha de impulsos o experiencias vitales. Y de ahí surgirá la libre oposición a las ordenadas normas de una aún más ordenada sociedad, haciendo triunfar en su última comedia la juventud y el amor, por lo que tienen de vitales, sobre el cerebral sentido común de una lógica social. En este hecho reside el prerromanticismo de la comedia —ya indicado por Larra y Azorín y analizado por Entrambasaguas— y el triunfo popular de la obra en un ambiente en el que, pese a los centralizados intentos de revolución neoclásica, lo romántico, en su concepción de enfrentamiento a lo clásico, sigue siendo el nervio medular de la estética y el sentimiento nacionales.

Pero junto a esta evolución de Moratín se ha producido en él, simultáneamente, una evolución literaria. Sin vacilación alguna, y en lo referente a la forma externa, sus comedias siguen respondiendo al rígido canon neoclásico. Al lado de ello Moratín va conociendo cada vez más profundamente el teatro español de los Siglos de Oro, como

demostraría en sus *Orígenes del teatro español*, y, lo que es más interesante, se adelanta sobre su época en su comedida valoración de él.

Ya en 1791 ha escrito una obra, *La Mogigata*, comedia que dedicará en una de sus epístolas «Al Príncipe de la Paz». Sin invalidar la frecuencia con la que se cita el ejemplo francés del *Tartuffe* de Molière, es evidente que se entronca directamente con la mejor comedia cortesana de Tirso: *Marta la piadosa*. En dicha comedia de Téllez, como ya relacionara M. Pilar Palomo, se presenta el tipo humano de la hipócrita beata, si bien sin intención de sátira social, pero que modificando la intencionalidad servirá a Moratín para su tipo de mojigata. Pero en esta obra, junto al tema de la hipocresía, aparece algo de profundo interés para Moratín: el tema del viejo y la niña. Marta es hipócrita, porque ha de librarse del casamiento con un anciano amigo de su padre, y emplea para ello todas las tretas que le dicta su ingenio. Lo mismo que la doña Paquita moratiniana, como una nueva «discreta enamorada», luchará igualmente por su amor. Las concomitancias de ambas obras son indudables, si bien Moratín ha unificado la acción. Pero lo evidente es que el autor vio en el planteamiento y, sobre todo, en el desenlace de la obra, el molde literario en donde quizá verter sus experiencias personales.

De esta manera, frente al desenlace —posiblemente frío en su ejemplarización— de *El viejo y la niña* se presenta el triunfo romántico en ambas obras, la neoclásica y la barroca, del amor sobre el deber y el respeto a las disposiciones paternas, de lo emocional sobre lo establecido por una lógica social. Aunque quizá sea algo excesivo entender que en *El sí de las niñas* se exterioriza, al fin, la intimidad de Moratín proyectándose como un sueño perdido y respetado. La escena de la comedia se desarrolla en una posada de Alcalá de Henares y la Paquita que fuimos citando atrás, amiga del comediógrafo, regenteaba en Madrid una posada. La acción, neoclásicamente, cumple con el horario preceptivo. Pero los personajes sienten más que razonan guiados por el interés. La doña Francisca de *El*

sí, apenas salida de la educación conventual, podría relacionarse fácilmente con doña Francisca Muñoz, la Paquita moratiniana, y a don Diego con don Leandro cuando en 1806 andaba por los cuarenta años frente a la juventud, veinticinco años de Paquita. En medio queda don Carlos, joven sobrino de don Diego.

Quizá la mayor novedad de la comedia radique en el carácter de doña Irene, madre de Paquita, viuda de tres maridos y numerosos hijos fenecidos, que incitará con su actuación a la antipatía del espectador, que era lo que se quería generar en escena. Doña Irene es un personaje autoritario y repulsivo, mezcla de comicidad y dictadura que manifiesta claramente: Mi Paquita «es hija obediente que no se apartará jamás de lo que determine su madre», quien se erige ya en el símbolo antipático de una actitud familiar y opresión conyugal reprobada entre muchos por Rousseau, con lo que venía indirectamente a ganarse el final feliz de la comedia apetecido por el espectador y logrado por el comediógrafo. De alguna manera el personaje de Irene venía a ser cómplice indirecto de lo que Moratín buscaba defender, tal como si se hubiera adoctrinado en la *Oculta filosofía* de Nieremberg o en el tratado *De sympathia et antipathia liber unus* del veronés Girolano Fracastoro, que fue también nombrado médico del Concilio de Trento por Pablo III. Con todo, el personaje de Irene no abandona el tono suave de Moratín, más guiado por Boileau que por la vitalidad de Molière, en quien el autor madrileño leía una pedagógica moral que predicar con el discreto buen gusto propio de *l'Art poétique*.

Creo que así, al utilizar el incipiente romanticismo moratiniano los elementos suministrados por el teatro barroco (no en vano Guillaume Huszar escribiría en *Influence de l'Espagne sur le théâtre français des XVIII et XIX siècles*, París, 1912), el comediógrafo español afirmaba con *El sí de las niñas* el sentido restaurador del romanticismo español como continuación de la corriente aparentemente oculta que enlaza a barrocos y románticos. Corriente por la que siempre navegó el pueblo y que explica el triunfo

popularísimo de *El sí de las niñas*. En su artículo de *La Revista Española* (9 de febrero de 1834) Larra consideraría la comedia como «la obra maestra de Moratín» y aquella en la que «un escritor romántico creería encontrar en esta manera de escribir alguna relación con Victor Hugo y su escuela. (…) *El sí de las niñas* ha sido oída con aplauso, con indecible entusiasmo y no sólo el bello sexo ha llorado».

Curiosidades sobre el año de su estreno

El sí de las niñas, de Inarco Celenio entre los árcades (su padre había sido llamado en Roma *Flumisbo Thermodonciaco*), se estrenó en Madrid el viernes 24 de enero de 1806. En el *Diario de Madrid* de aquella fecha se lee bajo el epígrafe Teatros: «En coliseo de la Cruz, a las cinco de la tarde, representará la compañía de dicho teatro la comedia nueva original, en tres actos, titulada *El sí de las niñas*, concluida se bailará el fandango, y dará fin con una tonadilla». La comedia de Moratín sustituyó a *El misántropo o el enemigo de los hombres,* que posiblemente sería una reposición de la obra de Molière estrenada en agosto de 1771, en el teatro del Príncipe, en versión de don José Sedano.

Los 7.806 reales de ingreso de *El sí de las niñas* en su primera tarde aumentaron en tardes sucesivas a 9.153, 9.413, 8.724, 8.496, 8.835, etc., hasta arrojar un balance de ingresos para el teatro de 194.672 reales, cifra que en sí misma destaca el gran éxito de público. La obra se mantuvo consecutivamente en cartel hasta el miércoles 19 de febrero, fecha en la que ya no aparece anunciada en el diario, para dar paso, por el comienzo de la Cuaresma, el domingo 23 de febrero, al estreno del drama sacro *Persecuciones y triunfo de la heroyca madrileña Beata María Ana de Jesús*. Este drama, el martes 4 de marzo, sería sustituido por las actuaciones de la señora Romanie, famosa equilibrista en aquellos días que, procedente del coliseo de los Caños del Peral, iría alternando su espectáculo con los dramas sacros *Las plagas de Faraón* y *Contra la mayor*

maldad, el triunfo de la inocencia, hasta que el domingo 6 de abril se incorpora el coliseo de la Cruz a la temporada normal con *La moza de cántaro*, de Lope de Vega.

En la *Gaceta* de Madrid del martes 28 de enero de 1806 aparecía anunciado: «*El sí de las niñas*, comedia en tres actos en prosa, por Ignacio Celenio, P. A. Se hallará en la librería del Castillo, frente a S. Felipe el real». Pocos días más tarde, el 11 de febrero, se anunciaba en la misma *Gaceta* la segunda impresión, que se vio prolongada en dos ediciones más en aquel año. Esta primera edición, en cuarto, aparece impresa en «Madrid. Imprenta de Villalpando. MDCCCVI», y en ella las acotaciones vienen a pie de página, a manera de notas, tal y como no aparecen en la mayoría de las ediciones, como la de París de 1825 y la de la Academia de la Historia, y el autor prefería si nos fiamos de las correcciones del propio Moratín que aparecen en el ejemplar de *Obras dramáticas* de la Biblioteca Nacional (Antigua Sig.: R/2.571-3).

El estreno de *El sí de las niñas* supuso para Moratín la confirmación de su valor escénico y un éxito que, aun sin alcanzar la aprobación total, vino a paliar en gran medida los ataques dirigidos contra su producción anterior. En el *Memorial Literario* de 28 de febrero, Lecoro de Hadén escribía a los editores: «Muy señores míos: Siempre he sido admirador del talento de Inarco Celenio; pero mi admiración se ha fixado completamente desde el punto en que vi *El sí de las niñas*». Y a continuación añadía una espontánea oda *A Inarco Celenio P. A.* ensalzándole con encomiásticas comparaciones —«Molière, Plauto, Terencio renacidos»—, con ocasión de la mencionada comedia. De esta devoción participa la «Carta de D. J. M. de V.» dirigida a los editores desde Cádiz, acerca de la comedia intitulada *El sí de las niñas,* que se publicó en el *Memorial* de 30 de mayo y la «Conclusión» de esta carta publicada en 10 de junio. En ellas se da cuenta del éxito alcanzado por la comedia en Cádiz, interpretada por distintos actores que en Madrid, y el es pontáneo crítico, que no conocía a Moratín, alude a las comedias francesas de las que «se dice haber

sacado *El sí de las niñas*».

Estas supuestas obras, hoy olvidadas, de las que Moratín extrajo su comedia, constituyó en su tiempo tema debatido en torno a Moratín. La critica o «Carta de un amigo residente en Madrid a otro residente en las montañas de León» inserta en *Minerva o El Revisor General* de 18 de marzo, que no aludía a esta supuesta imitación y sólo valoraba elogiosamente la comedia en sí. Después una «Carta segunda de don E. P. a su amigo, residente en las montañas de León, sobre la comedia de *El sí de las niñas*, y comparación que de ella ha querido hacerse con el *Contrato anulado».* Esta segunda carta, publicada el 16 de mayo, es una autorizada defensa contra la envidiosa opi nión de que estaba sacada «de una ridícula farsa francesa llamada *El sí de los conventos*, y, en fin, que es copia o imitación de una opereta también francesa intitulada *El contrato anulado».* Fijándose en esta última obra, que «se vende en la librería de Quiroga», el crítico analiza las posibles coincidencias con la obra moratiniana y acaba afirmando la originalidad y excelencias del autor español.

Una prueba más de estas insolventes acusaciones contra Moratín se halla en la «Carta del defensor del mérito a los escritores acerca de la comedia intitulada: *El sí de las niñas*», que se publicó en el *Memorial Literario* de 30 de marzo. Pero ya, dentro de la impulsiva defensa que se hace en esta carta o crítica de la obra de Moratín frente a las acusaciones de plagio, el crítico señala de dónde partía, y en dónde se incubaba este viejo ataque contra Moratín al dirigir sus diatribas contra «las cabezas mal organizadas que tanto placer hallaron en *El sordo en la posada*, *El solterón y su criada*, *Armida y Reinaldo*, en *La muger de dos maridos*, etcétera, etc., etc., y otras farsas ya de las llamadas llorosas ya de las *galicadas*, traducciones con que hemos visto inundado el teatro español».

En medio del éxito de *El sí de las niñas* y de los sedicentes ataques de plagio contra ella por quienes no comprendían que la obra podía ser atacada por otras causas mas no por plagio, es notable la serena seguridad de

Moratín, su íntima comprobación de haber realizado, al fin, literariamente, lo que tal vez no pudo realizar biográficamente. El 24 de enero de 1806, su diario manuscrito conserva el mismo frío laconismo de todas las páginas. Sólo escribe: «adt: essay of Oui/iemangr. Tneo:cil ces. Rprsntcon of Oui: plenit. Ch.C.». Esto es: «A la Cruz, ensayo de El sí/Tineo aquí a comer: con él por las calles: representación de El sí; gustó. A casa de Conde».

En medio de tanto dato, de tanto silencio, de tanta criptografía, ¿por dónde respiraba Paquita? ¿Tanto temor se dio a que fuera reconocida como se nombró a la amada de los clásicos para salvar el silencio del olvido? ¿Tanta prudencia neoclásica se necesitaba urdir para que nadie la pensara como lo fueron la Cynthia de Propercio o la Lesbia de Catulo? ¿Tanta que ni siquiera podemos imaginar si lloró o descansó cuando Moratín, tras confesar que «las musas bellas mi pasión fueron», cerró su soneto de despedida: «adiós, ingrata patria mía»?

Desde distintos puntos y situaciones va escribiendo epístolas a Paquita. Pero ninguna de las contenidas en el *Diario*, al igual que la *Vida de Moratín* de Silvela permiten suponer objetivamente una relación. Si acaso, una ligera insinuación de amor podría suponerse por la carta enviada a Francisca, «Querida Paca», desde Barcelona en 16 de diciembre de 1815, por donde juega el matrimonio de Paquita con don Francisco Valverde, que llegaría a teniente coronel graduado y capitán del regimiento de infantería de la corona, tras reconocido valor y obtención de medallas. Moratín le escribe a Paquita sobre la suerte del matrimonio: «¿Cuál será la que te toque? Yo no lo sé. Es negocio en el que cada cual debe acertar o engañarse por sí. Si es un teniente coronel, no es mala circunstancia; si tiene juicio, es excelente cualidad; si tiene mediano talento, mil sobre ojuelas [sic]; porque los hombres de talento muy superior, o no se casan, o son malos maridos». (Moratín parece aludir a sí mismo en estas últimas líneas, con lo que vendría a desentenderse de un compromiso matrimonial que aleja a *El sí* de lo biográfico.)

Regresemos al comienzo: a la olvidada prosa de las *Novelas amorosas* de Camerino. Estamos hacia 1837, cuando está imponiéndose la novela histórica española. Patricio de la Escosura, amigo de Espronceda y uno de los jóvenes fundadores de «Los Numantinos» en 1823, publica la novela *Ni rey ni roque*. Si se coteja con la gangosa prosa de Camerino, se observa fácilmente cuánto ha caminado el curso narrativo bajo el soterráneo neoclasicismo. Al igual que lo fue Dante, o Ariosto en el *Orlando Furioso* o Ercilla en *La Araucana*, presentándose en tanto que autor dueño de la materia, Escosura, que sería de la Real Academia, en el capítulo II del libro segundo nos confiesa: «Uno de los infinitos y más agradables privilegios que el género romántico concede a los que lo cultivan es el de decir las cosas cuando y cómo le vienen a cuento, dispensándole de la prolija obligación… (…) «surge el camino que su fantasía le dicta, despreciando reglas, hollando preceptos…» (…) «En uso de mis facultades… he puesto el exordio de este capítulo, con el cual respondo a la objeción que me hará la crítica clásica de andar algo descosido en mi novela…».

Era evidente que un nuevo aire aventaba el concepto de libertad. *Ivanhoe* acercaba el sentimiento, la emoción del pasado al latido de una actualidad que respiraba romanticismo, y alejaba al medroso y muy talentoso don Leandro, Inarco Celenio entre los árcades, de la encorsetada predicación de seguir preceptos acordes con el célebre «buen gusto» que Forner anotaba «de aplicación extensísima» en la *Oración Apologética por la España*, Madrid, 1786, erigida como exornación al discurso leído por el abate Denina en Berlín sobre qué hizo España por Europa.

INTROITO VI

En los antiguos cursos de comunes, ya despedidos como extintos páginas atrás, era norma detenerse en el teatro del Siglo de Oro y en Lope de Vega, que tanta literatura reflejara. Era frecuente recomendar, junto a los volúmenes de Menéndez Pelayo, el Vivir y crear de Lope de Vega*, de Joaquín de Entrambasaguas, y la* Vida de Lope de Vega *de Américo Castro y Hugo A. Rennert, con las notas adicionales de F. Lázaro Carreter, que ya en 1969 publicaría Ediciones Anaya. Mi mención previa a estos textos se debe a que, en buena lógica, en las páginas mías sobran especialmente las que atienden a la «Vida» del «Monstruo», deudoras de los libros citados. Sin embargo, como evocación de quien ya camina torpemente por el campo y por la biblioteca, he querido recuperar para este espacio las páginas montadas hacia* El caballero de Olmedo*, o* La Dorotea *por varias razones*:

En primer lugar porque responden a la medida normal de mis clases y significan un cierto contraste con la heterodoxa invención que ofrecía mi pasado capítulo acerca de La Celestina.

Luego, al comenzar a redactarlo, tal como creí exponerlo antaño, y pasaría después a la edición, incluso creía recuperar la voz que dictaba en el aula. Aún más: podía recuperar por su elección que El caballero de Olmedo *me llegaba tocado por aquel perdido tiempo en el que fui alumno de comunes, en el hoy día Edificio A y dirigía unido a Juan G. Atienza el Teatro de la Facultad de Letras de Madrid. La obra se representó en el Paraninfo de Filosofía y Letras, el 15 de mayo de 1952, a las 7 de la tarde con la asistencia de los catedráticos Sánchez Cantón (Decano), M. Fernández Galiano (Secretario) y Joaquín de Entrambasaguas (Cat. de Literatura). Naturalmente hubo jolgorio y mucha fiesta. Junto a actores como Fernando Guillén*

o Agustín González, que después tendrían brillante proyección en el cine, el teatro y la televisión, la entidad universitaria se manifestaba por el hecho de que algunos otros como Pilar Palomo, Francisco Ruiz Ramón, el poeta Jesús López Pacheco o el que esto firma serían críticos y profesores universitarios. La representación, además, contó con ilustraciones musicales del «Libro de cifra» de Pisador y Antonio Cabezón, interpretadas por la agrupación de cámara del Real Conservatorio adaptadas y dirigidas por Carlos Gómez Amat.

Entendía yo, lamentando la muerte del «caballero de Olmedo» que quizá el personaje de Tello, para mejor solicitar la identificación con la obra, podría haber recordado la petición del verso de Ausias March para elegir compañía:

Qui no és trist, de mos dictats no cur.

Es una petición sentimental de colaboración que se cursará no raramente en el mundo «sentimental», pero que quizá resultara algo extraña de pedir para su caballero por parte del fiel Tello. Porque en el acto III, cuando don Alonso lamenta como acción «voy a Olmedo, dejando el alma en Medina: no sé cómo parta y quede», el caballero pronuncia significativa y premonitoriamente:

Puesto ya el pie en el estribo.

Espero que el lector identifique este verso con aquel del Persiles *procedente, con su realidad cervantina, de «aquellas coplas antiguas que comenzaran de su modo». Cervantes ya había utilizado este verso cancioneril al final de la carta de Carriazo y Avendaño a don Pedro Alonso en* La ilustre fregona. *Mas este uso era muy distinto al sentido autobiográfico que cobrará en el* Persiles y Sigismunda *dentro de su dedicatoria a don Pedro Fernández de Castro, que Cervantes completaba*:

Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte,
gran señor, esta te escribo.

Con el tiempo medido en verdad, Cervantes y el caballero de Olmedo están recitando en su último acto el mismo verso, que también Lope había citado antes en la comedia El saber puede dañar.

Digamos que son circunstancias suficientes para que yo recupere de antaño mi «Caballero de Olmedo» que creció cuando casi estrenaba mi carnet de estudiante y no me importaba que el tiempo fuera mensurable. Hoy recojo, como desarrollé, que nombrar algo es darle existencia; regresarlo un poco a nosotros con el tiempo que ocupó.

Lope de Vega

Su extremosa vida

Hijo de Félix de Vega, oriundo del valle de Carriedo, en Santander, y de Francisca Fernández Florez, nació nuestro Lope en diciembre de 1562. Coincidien do con el nacimiento del que habría de ser asombroso poeta y creador de un teatro nacional, Félix de Vega se hallaba en la plenitud de su oficio de bordador, y le nacerían después sus hijos Juliana, Juan y Luisa. Muy preco zmente, según testimonia él mismo en *La Filomena*, comenzó Lope de Vega a sentir la inquietud literaria, iniciando sus primeros estudios de 1572 a 1573 con un dómine rondeño llamado Vicente Espinel. En 1574 ingre sa Lope en los Estudios Teatinos, fundado por los jesuitas dos años antes, y que sería luego Colegio Impe rial. Allí permaneció dos años, en los que aprendió primeros saberes humanísticos y tomó contacto con representaciones teatrales que los jesuitas realizaban en sus colegios. En 1571, Lope había encontrado a un ilustre protector, el obispo Jerónimo Manrique de Lara, con quien se traslada, hacia 1575, a Alcalá de Henares, para cursar estudios en un ambiente universitario. Pero estos planes universitarios se quiebran porque en la vida de Lope, ya, aparece una mujer y por seguirla Lope regresa a Madrid. En la capital, en 1578, muere su padre, quien había mantenido amistad y tenido consejo del beato Bernardino de Obregón, fundador de una orden religiosa, con hospital para desvalidos, tras haber llevado una agitada vida de soldado y cortesano.

Muerto Félix de Vega, y con él la disciplina familiar, Lope se une a un amigo, Hernando Muñoz, para co rrer la aventura, y se encaminan a pie hacia Segovia, donde

adquieren una caballería. Si ya había probado precozmente el amor ahora prueba, en ansias de liber tad, el riesgo de la aventura, dentro de un ansia inten sa de vivir que irá acrecentándose y que no cesará hasta la muerte. Esta primera aventura de Lope termina en Astorga, de donde deciden regresar a Madrid. De vuel ta, en Segovia, son encarcelados por sospechosos de robo y el juez, comprobada su inocencia, los da en cus todia a un alguacil para que los reintegre a sus casas. Tras su aventura y pérdida de protección del obispo Manrique de Lara, Lope entra al servicio de don Pedro de Dávila, marqués de las Navas, en cuya Secretaría per manece hasta 1587. En esta fecha, Lope había definido ya su personalidad, en la que destacaban una enorme vitalidad y una extraordinaria simpatía que descansaban, especialmente, en la alegría y vivacidad de sus ojos, en la atracción de su palabra convenciendo de la vida. Es esa vida, a la vez extraordinaria y cotidiana, que también precozmente irá plasmándola, fijándola en literatura, desde sus grandes amores y odios a sus más pequeños detalles. Así, turbulentamente, vida y litera tura serán en Lope una unidad condensada en palabra que busca la inmortalidad.

Abandonados los estudios y el hogar, Lope de Vega aparece en los cursos de Salamanca de 1580 a 1582, más preocupado por fiestas y meriendas, juegos y amores, que por los estudios. Una comedia suya, *El bobo del colegio*, de acción en Salamanca, reflejaría este mundo universitario con sus colegios mayores y hospedajes menores regidos por bachilleres de los que escapa Lope para embarcarse en Lisboa, en junio de 1583, en la escuadra que mandaba el famoso don Álvaro de Bazán. Otra comedia suya, *El galán escarmentado*, reflejará a los personajes y hechos de esta gesta iniciada para la conquista de la isla de Terceira. En septiembre de 1583 regresa a Cádiz y de allí a Madrid, donde vivirá con Elena Osorio la experiencia primera de sus tres grandes amores. Es una historia de amor apasionada, especialmente reflejada para hacerse en *La Dorotea*, y donde Elena es cantada ardorosamente por el poe ta bajo el

nombre de Filis en muy diversas poesías. Los amores de Filis y Lope, vividos intensamente, terminan en 1587 de un modo violento, cuando alcanzan su máxi ma difusión la serie de libelos y sátiras, groseros y procaces, que Lope dirige a Elena y a su familia. Dos hermanos de Elena, Jerónimo y Diego Velázquez, presentaron querella contra Lope ante el alcalde de Casa y Cor te, y Lope fue detenido en diciembre de 1587, ingresando inmediatamente en la cárcel. Tras un abultado proceso, en enero de 1588 Lope es condenado a cuatro años de destierro fuera de Madrid y a dos años fuera del reino.

Lejos de amedrentarse con este escándalo y proceso, Lope se ve envuelto en otro turbulento asunto. Esta vez la mujer amada es Belisa y el amor se inicia cuando ape nas está apagado el fuego de Elena Osorio. Belisa era Isabel de Urbina, hermana del regidor de Madrid, y Lope la rapta el mismo año de 1588. En mayo de ese año, Lope se casa con Isabel por poderes, representándole en el acto su cuñado Luis Rosicler, ya que el poeta cum plía destierro. El 29 de mayo de 1588 la Armada (que denominarían luego Invencible) zarpa de Lisboa y en ella, en el galeón *San Juan*, va embarcado Lope. En la travesía, según el propio poeta, Lope compuso su poe ma *La hermosura de Angélica*. Deshecha la flota en el canal de la Mancha, uno de los galeones que pudo sal varse era el que conducía a Lope; desembarca éste en La Coruña, y tiene lugar entonces, cumpliendo destierro, la etapa valenciana del poeta, viviendo con Isabel de Urbina y en contacto con el resurgir teatral que experi mentaba Valencia. Hasta entonces, Lope había publicado sólo unos cuantos sonetos laudatorios al frente de obras ajenas, y es en Valencia donde inicia su labor creadora colaborando abundantemente en las *Flores de Romances* que allí se imprimían.

En 1590, Lope entra al servicio de don Antonio Álvarez de Toledo, duque de Alba, al que siguió sirviendo cuando el duque fue preso en el castillo de la Mota, por orden de Felipe II. Con el duque, como secretario, se traslada a Alba de Tormes. Le acompaña su mujer, Beli sa, que tiene

entonces a su hija, bautizada con el nom bre de Antonia. En la corte de Alba de Tormes, donde se reunían poetas y músicos, firma Lope comedias como *El caballero del milagro*, *El favor agradecido*, *El leal criado*, *El dómine Lucas*, etc., aparte de algunos poe mas y sonetos como «Venís con tal valor, Duque, co rriendo». Aunque impreso en 1590, también allí escribe su novela pastoril *La Arcadia*, que terminaría en 1595. Un año antes, en el otoño de 1594, había muerto su mu jer, Isabel, al dar a luz su segunda hija. A este hecho, llamando Albania a Isabel, dedicará su soneto «Albania yace aquí, Fabio suspira». También mueren, poco des pués, sus dos hijas, a quienes dedica el soneto «Para tomar de mi desdén venganza», en el que ya Lope muestra la entrañable sensibilidad que desplegará después, y más intensamente, con otros hijos.

La vitalidad lopiana no es para agostarse en el recuerdo sino que le exige siempre un paso más, un nuevo camino y experiencia que se desbordarán en literatura para prolongar e intensificar las horas. La nueva expe riencia llevará el nombre de Antonia Trillo de Armenta, viuda, con la que será procesado por amancebamiento en 1596. A esta Antonia dedica Lope el soneto «Ya no quiero más bien que sólo amaros», soneto que con muy ligeras variantes había dirigido antes a Elena Osorio, que reproducirá en su comedia *Los comendadores de Córdoba* y aún llegará vívido y sincero de intimidad a Camila Lucinda. Es, realmente, un hermoso soneto que compartieron así tres damas porque la prisa de vivir es grande en Lope. En esta actividad, hacia 1596, el poeta tiene ya unos sonetos dedicados a Micaela de Luján, co nocida por Camila Lucinda o sólo Lucinda en su poesía. Con Micaela correrá el poeta otra gran experiencia amorosa, desplazándose por la geografía española tras la amada. Mientras permanece casado con Juana de Guardo, mujer adinerada e insulsa, con la que se había desposado en abril de 1598, el mismo año en el que, im presa en Valencia, se edita *La Dragontea*. Entre tanto ha ido escribiendo (1596-1597) comedias que siguieron el curso de *La ingratitud vengada*, ya citada por el canónigo del

Quijote (I, 48) entre aquellas, confirma el cura, que despiertan «en mí un antiguo rencor que tengo con las comedias que agora se usan» tal como *El Mar qués de Mantua, El remedio en la desdicha, La bella malmaridada, La imperial de Otón, El amor desatinado*, etc. La aversión o enemistad entre Lope y Cervantes proseguirá, aunque en el prólogo de las *Comedias y entremeses* Cervantes prodigue elogios a Lope de Vega.

Es en 1602 cuando Lope publica *La hermosura de Angélica*, con otras diversas rimas, y la segunda edición de *La Dragontea*, poema épico en octavas, en diez cantos, que versan sobre las hazañas de Francis Drake, de 1595 a 1596, y cuya dificultad culta contrasta con el sa bor popular de *El Isidro*, poema en quintillas impreso en 1599 que narra la vida del patrón de Madrid. Respec to a *La hermosura de Angélica*, importa mucho más lo autobiográfico que la transitada historia de Angélica y Medoro. Por ejemplo, su canto XIX, donde Lope, en el «Fabula quanta fui», de Ovidio, nos confiesa:

> *Amé furiosamente, amé tan loco,*
> *como lo sabe el vulgo, que me tuvo*
> *por fábula gran tiempo*.

Ese amé es totalmente sincero, pero no en pasado, y en 1602 sigue siendo Lope materia de fábula entre el vulgo, quizá animado porque también Petrarca escribió «Favola fui gran tempo…» en el soneto que seleccionó para sus «rime sparse» en cuanto historia de su amor. En sus *Epistolae metricae* (III, 27) escribe el poeta toscano: «Fabula quod populo fuerim…».

Con extrema realidad, Lope sirve de argumento, de fábula, en Sevilla, en Granada, en Toledo o en Madrid. Sus amores e hijos con Micaela de Luján siguen actualizando el «amé furiosamente», al tiempo que va sufriendo los numerosos ataques de sus enemigos, que atien den no sólo a su obra sino a su boda con Juana Guardo, hija de un rico abastecedor de carne de los mercados madrileños. Entre

aventuras de amor, su pasión por Micaela, su boda con una mujer que no dejará huella en su vida (en su obra), Lope va escribiendo numerosas comedias, poesías y va acabando *La Jerusalén conquis tada*, largo poema de más de 22.000 versos en octavas que se publica en 1609 y donde el poeta, intentando emular a Tasso, realiza una exaltación de España tomando como eje ensalzar a Alfonso VIII y sus caballeros más allá de la historia. *La Jerusalén*, poema barroco que pierde su vida allá donde precisamente la tenía el de Tasso, la proyección biográfica, sirvió para que Lope fuese atacado por diversos rivales como Jáuregui en su irónica *Carta del Licenciado Claros* o Góngora en su atribuido soneto «Vimo, señora Lopa, su epopeya» quizá de 1609. En compensación, este mismo año publica el librero Alonso Pérez *La Segunda parte de las comedias* de Lope, que alcanzarían un justo éxito, con numerosas reediciones, y se edita una nueva edición de las *Rimas* con el famoso *Arte nue vo de hacer comedias en este tiempo*, donde Lope de fendía inteligentemente el valor innovador de su teatro frente a los preceptistas aristotélicos.

Un poco antes, en el verano de 1605, Lope había conocido en Madrid a don Luis Fernández de Córdoba, duque de Sessa. Aficionado a las letras y veinte años más joven que Lope, el duque de Sessa escogerá a Lope como secretario y ya ambos aparecerán frecuentemente uni dos en una relación que llegará a quebrantar hasta la más íntima comunicación amorosa entre el poeta y Amarilis. Por la correspondencia de Lope con el duque, que permanecería ignorada en el archivo de la Casa de Sessa hasta que fuera utilizada por Agustín González de Amezúa para su amplia Introducción y edición del *Epistolario* de Lope de Vega, Madrid, 1935. Sabemos por ello que Juana Guardo andaba bastante achacosa en Toledo en 1609. Por fin, en septiembre del siguiente año, Lope queda avecindado en Madrid, en una casa de la calle que hoy lleva el nombre de Cervantes y entonces se llamaba Francos. Es su casa, comprada a plazos, que el poeta cuidará de embellecerla poco a poco con tapices, cuadros, imágenes y libros, y con

un pequeño jardín que recordará emotivamente en conexión con su hijo Carlillos. En su conocida epístola a Matías de Porras, nos va dando Lope noticia de este hogar y de una etapa bastante sosegada:

Ya, en efecto, pasaron las fortunas
de tanto mar de amor, y vi mi estado
tan libre de sus iras importunas...

Toda una serie de enfermedades del poeta, su mujer y su hijo, perturban esta paz recién estrenada, y de ello tenemos puntual noticia por la amplia correspondencia de Lope con el duque de Sessa, a la sazón desterrado en Valladolid, y al que redactaba también numerosas epís tolas dirigidas a sus amigas y amantes y con las que el duque presumía de letrado. Al tiempo, Lope no cesa de escribir comedias, como *Barlán y Josafá* y *El mejor mozo de España*, dedicada ésta al famoso alguacil Vergel, que sería satirizado por Villamediana y Quevedo, entre otros poetas. En octubre termina de escribir *Los pastores de Belén*, impreso en 1612, que recuerda por su estructura al *Peregrino en su patria*, con una serie de relatos intercalados, en especial de tema bíblico, y donde junto a digresiones diversas se ofrecen, llenas de emocionada ingenuidad popular, algunas muestras de excepcional poesía como el villancico «Pues andáis en las palmas». *Los pastores* coincide con una etapa de preocupación religiosa de Lope, en la que escribe sus *Soliloquios amorosos de un alma a su Dios* y por la que ingresa en la Venerable Orden Tercera de San Francisco. Es el acercamiento a Dios de un hombre nada tibio, que siempre fue pasión, y que va a sufrir la prueba de la muerte de su hijo Carlos en el verano de 1612. Esta muerte, a los siete años, de Carlillos, arrancará del poe ta una hermosísima elegía, recogida en las *Rimas sacras*, donde lo cotidiano y lo ínfimo se armonizan en belleza dentro de aquella casa, de aquel jardín, donde el hijo y el blanco lirio se funden en metáfora profunda. Un año más tarde, en agosto de 1613, moría su mujer, Juana Guardo, dejándole

una nueva hija, Feliciana, de pocos días, a la que recordará en una epístola a Amarilis.

Lope ha doblado ya el cabo de los cincuenta años y, cuando parecería cansado, va a producir casi lo mejor de su obra literaria, ganándose el apelativo «Monstruo de la Naturaleza» con que le adjetivará Cervantes. Su intensidad de vivir va a discurrir entre dos polos, Dios y Marta de Nevares, a los que se entregará con increíble tensión. Al poco de morir Juana, y con el recuerdo de Carlillos, Lope determina ordenarse sacerdote, para cuyo mejor cumplimiento se traslada a Toledo. Es un período cuyo espíritu religioso recogen algunos de los sonetos que de dica a su confesor fray Martín de San Cirilo, y que se encuentran en las *Rimas sacras*. En 1614 publica Gaspar de Porres *Doce comedias de Lope de Vega Carpio*, dedicadas al duque de Sessa, y en 1614 se ordena de presbítero y celebra su primera misa. La ordenación no le impide seguir desempeñando la secretaría del duque, ante la firme insistencia de éste por tener tan experi mentado secretario de amores. Lope se debate entre el consejo de sus confesores y la autoridad del de Sessa, con su protección económica y sus caprichos sexuales.

En 1616 se inicia la relación de Lope con la cómica Lucía de Salcedo, a quien el poeta apellida La loca en sus cartas al Duque de Sessa. Por seguirla, el poeta va a Valencia, y allí cae enfermo de unas calenturas que le ponen al borde de la muerte. Su relación con La loca fue breve y ella sería la primera en darse cuenta de la llegada a la vida de Lope de una mujer extraordinariamente bella, que sería el último y gran amor del poeta: Marta de Nevares, de apenas veintiséis años de edad y que aparecerá en la literatura lopiana con el nombre de Amarilis. A partir de aquí, Amarilis llenará toda la vida amorosa del poeta y con Amarilis recuperará el vi gor de un tiempo ido y por Amarilis intentará nuevos géneros como las novelas cortas que publicará en *La filomena* y en *La Circe*. También por Amarilis se verá nue vamente envuelto en fábula y sufrirá sátiras como aque lla célebre décima atribuida a Góngora

«Dicho me han por una carta».

Precisamente 1617 es un año de duros ataques a Lope. Se publica entonces un libro titulado *Spongia*, escrito en latín, y firmado en unos ejemplares por Pedro Mar tín Rizo y en otros por Petrus Ruitanus Lamira (Pedro de Torres Rámila). La *Spongia* era un feroz ataque de los preceptistas aristotélicos contra el autor que conta ba con la creación innovadora de *Peribáñez, El caballe ro de Olmedo, Fuente Ovejuna, La dama boba* o *El villano en su rincón*. A la *Spongia* respondieron Lope y sus amigos con otro texto, también en latín, titulado *Expostulatio Spongiae*, de 1618. Los ataques se llevaron a nivel de libelos, especialmente contra Torres Rámila, a quien Lope ataca en *La Filomena* e incluso en el prólogo de *La Dorotea*. Junto a este ataque injusto a su tea tro, también por estas fechas se recrudecerá su enemis tad con Góngora en una guerra literaria a veces cruel y frecuentemente irónica que ha estudiado espléndidamente Emilio Orozco Díaz. A esta enemistad se uniría la sostenida con Juan Ruiz de Alarcón, quien atacaría a Lope en *Los pechos privilegiados*, incorporándose a un grupo de detractores, entre los que no faltaba la envi dia, de quienes se queja Lope a Claudio Conde en su soneto «Claudio, si no inventé las vigoteras».

Lope continúa viviendo y prolongando y animando esa vida en su poesía. Y tiene junto a sí, la tendrá en su belleza hasta después de la muerte, a Marta de Nevares. Años atrás, fundiendo en un presente continuo de las *Rimas a Filis* y a *Camila Lucinda*, Lope había respon dido a Lupercio Leonardo de Argensola con un soneto, «Pasé la mar cuando creyó mi engaño», que se cierra con este prodigiosamente bello terceto:

¿Que no escriba decís, o que no viva?
Haced vos con mi amor que yo no sienta,
que yo haré con mi pluma que no escriba.

De cabida ahora, con su amor sintiendo, a Marta de Ne vares, y continúa escribiendo o viviendo. En 1620 publi

cará dos volúmenes de comedias (las Partes XIII y XIV) e intervendrá en las célebres fiestas que se celebran por la beatificación de San Isidro, mientras que el duque de Sessa aumenta su obsesión por coleccionar las obras manuscritas del poeta, entre las que están las íntimas cartas que escribe a Marta de Nevares, a cuya obten ción contribuye Marcela, la hija del Fénix, que en 1621 decidió profesar de monja. El 12 de febrero de 1622, Marcela, la hija de Lope y de Micaela de Luján, ingresa en el convento de las Trinitarias Descalzas, donde tomaría el velo al año siguiente. Es admirable el cariño y comprensión hacia Lope, porque amó mucho, que siem pre tuvo Marcela, sor Marcela de San Félix, sobre cuya belleza y toma de hábito el padre dirige una emocionada epístola poética a Francisco Herrera Maldonado, «Marcela, de mi amor primer cuidado...», donde señala la separación:

Marcela, las dos rosas encendidas
y bañada la boca en risa honesta,
miróme a mí para apartar dos vidas.

Al tiempo, otro hijo suyo tenido con Micaela, Lope o Lopito, a quien el poeta había dedicado la comedia *El verdadero amante*, animándole a estudiar, prefiere inclinarse por las armas y se alista en el ejército que mandaba el marqués de Santa Cruz, hijo del famoso don Álvaro de Bazán. En 1634, Lope le dedicaría *La Gato maquia* y parece ser que, poco después, moriría en una expedición para pescar perlas en la isla Margarita. Lope lo recordará en la égloga *Elicio* incluida en *La Vega del Parnaso*, de 1637.

En 1623, Lope publica las Partes XVIII y XIX de sus comedias, y en ese año se fecha la aprobación de *La Circe*, con otras rimas y prosas, que aparecerá en 1624. *La Circe* es un libro misceláneo donde late un deseo de com petir con Góngora mediante un poema extenso y culto y donde, con gravedad, intenta el ensayo de la novela corta o ejemplar, como las dedicadas a *Marcia Leonarda*. El poema de *La Circe* da título al libro y consta de tres cantos que ocupan,

argumentalmente, desde la llegada de Ulises a la isla de Circe, con la relación después de los amores de Polifemo y Galatea, hasta la bajada de Ulises al infierno, donde Tiresias le cuenta lo que ha de sucederle. Siguiendo como fuente más clara la *Odisea*, Lope tuvo presente las *Metamorfosis*, la *Eneida*, las *Transformaciones de Ovidio,* traducidas y explicadas por Viana, Valladolid, 1589, e incluso la medieval corriente moralizadora ovidiana. Pero, sobre ello, y con los altibajos lopianos, el poeta vive aquí su deseo de emulación respecto al *Polifemo* de Góngora y un neoplatonismo que vibra en su contacto con Marta de Ne vares.

Al lado de *La Circe* se agrupan su poema, tam bién en octavas, *La rosa blanca*, que es un cantar la vida de Venus, y el poema descriptivo *La mañana de San Juan en Madrid*, en el que Lope hace gala de su perspi cacia observadora en graciosos cuadros realistas. Como hiciera en *La Filomena*, Lope publica en *La Circe* diversas epístolas, entre las que destacan las ya aludidas que dirigió a Herrera Maldonado y a Matías de Porras, en recuerdo de sus hijos Marcela, Lopito y Carlillos. El volumen encierra también una extensa égloga del Prín cipe de Esquilache, precedida de un grave ensayo, y va rias poesías líricas y versiones de los salmos, entre los que destaca el soneto «Canta Amarilis y su voz levanta». Finalmente, *La Circe* intercala también tres novelas bre ves, dedicadas a Marta de Nevares, que son las *Novelas a Marcia Leonarda*, editados con preciso prólogo por Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968.

En la primavera de 1526 llega a España, como legado del Papa, el cardenal Barberino y es nombrado para recibirle y acompañarle el duque de Sessa. Lope compo ne una *Canción* en honor de tal llegada e intercede ante el duque para ser nombrado capellán de su comitiva.

Se publicó entonces el poema de Lope *Corona trágica*, sobre la triste historia de María Estuardo, dedicada al papa Urbano VIII, y Lope hace llegar un ejemplar de su poema al pontífice por medio del cardenal Bar berino. Agradecido por ello, Urbano VIII envió a Lope un Breve por el que le

nombraba Caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén y Doctor en Teología por el romano Collegium Sapientae y su título correspondien te de *Frey*. Fue ésta una de las grandes satisfacciones de Lope, quien a partir de entonces se titularía siempre como Frey Lope de Vega Carpio.

Hacia 1629 acabó Lope su *Laurel de Apolo*, extenso poema que recoge en catálogo a los escritores de su tiempo y en el que las alabanzas se acompañan de datos íntimos y agudos juicios que dotan a su obra de un personal carácter. Es un año de segura fertilidad en el poeta y aún escribirá comedias tan famosas coma *El castigo sin venganza*, de 1631. Sin embargo, se declara fatigado para el teatro y en una carta de fines de 1630, escribe al duque de Sessa: «Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu en que me ponen». Ciertamente, y más por las dramáticas situaciones que lo cercan, Lope está cerrando ya su prodigiosa creación teatral. Ha puesto en pie cente nares de personajes que de lo trágico a lo cómico innovaron los escenarios y ha hecho caminar a esos persona jes por cien caminos de la historia, entre los que siem pre fue su norte el sentimiento de una España a la que le dio su teatro nacional. Para la variedad temática de este teatro creo que todavía sigue siendo válida la clasificación que hiciera Menéndez Pelayo.

De su ingente producción dramática dio Lope dos ca tálogos en sendas ediciones de *El peregrino en su patria* (1604-1618). En este último año, 1618, la lista dada por Lope contiene 333 comedias. En el tomo u *Oncena* parte de sus comedias, que sale ese mismo año, el drama turgo animaba al lector a leerlas porque así conocerá otras sin publicar que son «de las más famosas que su dueño ha escrito, con llegar ya al número de ocho cientas». Como se ve los números no concuerdan y hay que recordar cómo muchos textos de comedias llegaban a través de los cómicos, que las memorizaban y trasla daban, recordándose en tal menester de adulteración al cómico Andrés de Claramonte. En esta extensísima pro ducción resalta la

capacidad de inventiva que adornó su fecundidad, ayudándose en muchas ocasiones de una intuitiva valoración de lo popular que, como en *El ca ballero de Olmedo* o en *Los comendadores de Córdoba*, le llevaba a una incorporación del folclore y a una pro digiosa anticipación de técnicas modernas. Junto a un realismo sabiamente dosificado, detenido a veces en detalles, sus comedias tienen, en ocasiones, esa íntima pro yección del autor en su obra que caracteriza a su poesía. Así, los cuadros de vida rústica y pastoril, su detención en la naturaleza, se funden o alternan con una calidad poética de íntimo lirismo. Es lógico que quien tanta vida prodigó y conoció dotara a sus personajes de auténtica personalidad y la excepcional galería de sus figuras fe meninas manifiesta al creador de unos caracteres que antes fue vida con ellos o supo imaginar y adelantarse a las experiencias. Ahondando en su pueblo, en su his toria y leyenda, supo representarlo, darle un teatro na cional del que carecía, y es lógico que por la carga emo tiva que puso en algunos de sus temas históricos el Ro manticismo encontrara en él uno de sus estímulos.

En la epístola al duque de Sessa ya citada, plena de dramatismo, Lope se siente fatigado y dispuesto para abandonar su producción dramática. Le escribe: «Días ha que he desseado dexar de escrivir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu que me ponen». Estamos a finales de 1630, en la última estación del poeta, en un in vierno en el que los ojos de Amarilis ya no tienen luz y su cerebro está perdido en la locura. En abril, cuando la naturaleza se proclama en vida, Lope siente la des nudez más íntima de su invierno. El 7 de abril de 1632, muere Marta de Nevares, y el poeta lo recoge en su *Égloga*. A su muerte, compone:

no quedó sin llorar pájaro en nido,
pez en el agua ni en el monte fiera...
lloró cuanto es amor; hasta el olvido
a amar volvió porque llorar pudiera;
y es la locura de mi amor tan fuerte,

que pienso que lloró también la muerte.

El invierno de Lope está tocado ya de hondo pesar y Pérez de Montalbán nos recordará emocionadamente los últimos años en soledad, de quien tanto y tan profundamente amó. Pero el invierno aún no abate al árbol. Ese mismo año de la muerte de Amarilis aparece *La Dorotea*, una de las más calificadas obras en prosa del siglo xvii, y donde entre la recreación de su juven tud recoge dos cálidos romances elegíacos por la muer te de Marta de Nevares. Es prodigioso que un año des pués, Lope tenga fuerza y ánimo para publicar su últi mo libro, las *Rimas de Tomé de Burguillos*, por entre cuyo humor de antaño se filtra el desolado amor de un soneto, «Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa», que es el más encendido recuerdo, contra el olvido, de su amor por Amarilis. Y aún fechada en mayo de 1634, el «monstruo» Lope compone una deliciosa comedia, *Las bizarrías de Belisa*, que tiene todo el movimiento de una vida en plenitud. Sin embargo, en su final, el poeta busca para su invierno el calor del Senado, de su público. Con movedoramente, en la melancolía del invierno, pide:

Senado ilustre, el poeta
que ya las musas dejaba,
con deseo de serviros
volvió otra vez a llamarlas
para que no lo olvidéis;
y aquí la comedia acaba.

Todavía su invierno, antes de caer en la oscuridad, se cubrirá de más tristeza y soledad. Su hijo Lope Fé lix, Lopito, al que dedicara la cercana *Gatomaquia*, muere en una expedición de aventureros y el poeta le dedicará la égloga *Felicio*, en la muerte de don Lope Félix del Carpio y Luján. A ello se une el abandono de Antonia Clara, Clarilis, la hija del poeta y Marta de Ne vares. Es, quizá, la hija que más amó Lope, la que cuidó paso a paso, y la que en su extraordinaria belleza tanto recordaba a la madre. En ese

año de 1634, Clarilis es raptada por un galán y el suceso es reflejado por Lope en su égloga *Filis*. Es el final. Lope, que tan sensible al frío fue, siente el más profundo invierno dentro de sí. Prolonga un poco más la vida, habitando en soledad con sus recuerdos, y acompañándole en su tristeza su amigo Pérez de Montalbán, que escribirá la despedida de la vida de quien tanta vida prodigó. Al día siguien te de su muerte, el 28 de agosto de 1635, tenía lugar el solemne entierro de Frey Lope Félix de Vega Carpio. Al llegar el cortejo al convento de las Trinitarias, entre los muchos ojos que despedían al poeta, unos sintieron dramáticamente aquella despedida. Eran los ojos de sor Marcela de San Félix. Ella despedía no ya al poeta que España perdía, sino al padre cuya voz tan cargada de vida recordaba y al hombre que comprendió en su tanto y tan vario amar.

El teatro de Lope

La apretada vida de Lope de Vega expuesta páginas atrás creo que exterioriza, no obstante su síntesis, la intensidad de un proceso vital, con sus pasiones y contradicciones, que se proyecta en una obra literaria de grandes proporciones y aciertos. En su desarrollo textual estamos en una vertiente distante de la de un Garcilaso, mesurándose renacentistamente, no obstante lo que Garcilaso puede explicarse en el recuerdo de Lope. Por ejemplo, en *La Dorotea* (IV, 2), y a vueltas con el tér mino culto, el personaje de Ludovico demanda: «decid algo deste nombre culto, que yo no entiendo su etimología», y le responde César: «Con deciros que lo fue Garcilaso, queda entendido». Quiere decirse que hemos pasado de un tiempo renacentista a un tiempo barroco aunque en aquél, con Hurtado de Mendoza, por ejemplo, encontremos la burla mitológica o la sátira que hallaremos en Lope o Quevedo. Por ejemplo, Hurtado de Mendoza se referirá a Cupido como «rapaz tiñoso» o desmitificará a Diana en el soneto «Señora, la del arco y las saetas», o iniciará un otro «¡0h, Venus, al cahueta y hechicera», o con la tan renacentista forma de la oc tava

montará su burlesca *Fábula del cangrejo* y tratará a Venus de «cachondera», cachonda, con el sentido actual, y que habían usado Juan del Encina («cachondez», *Égloga* I) o Torres Naha rro: «que va cachonda» (*Introito de Himenea*). Y quiere apuntarse que a la ausencia de un teatro garcilasista responde la fundamentación teatral de Lope, con su amplia escuela, ejemplarizando altamente lo que el teatro es consustancial a un tiempo barroco que en él se representa y visualiza.

De modo análogo va sufriéndose un proceso de desprendimiento de los clásicos grecolatinos en favor de un conocimiento bíblico (aunque en la innovación pe trarquista de Fernando de Herrera ya estuviera la Bi blia) y de una incorporación vital de trayectorias popu lares (aunque en el *nobilitare* de la épica culta rena centista, por ejemplo, ya estuviera el acudir a gestas, crónicas y romances).

En este doble cauce, las *Rimas* (1602), de Lope, cerra ban sus doscientos sonetos con el iniciado «Siempre te canten Sabaot», que era un auténtico alarde de conoci miento nominal bíblico que provocó la burla de Gón gora en el soneto, de dieciséis endecasílabos, «Embu tiste, Lopilla, a Sabaot», jugando con las rimas nomi nales de Lope. Poco después, en 1604, se publicaba *El peregrino en su patria* y Lope, sintomáticamente, rein cidía con el soneto bíblico «¡Oh viña de Engadí, no de Nabot!» dentro de un acercamiento a la Biblia que, como en Tirso o Quevedo, será aliento barroco. Respecto a la incorporación de una tradición, no sólo crónicas y leyen das, desde el período visigodo (*El último godo*, *El casamiento en la muerte*, etc.), están en gran parte de la me jor producción teatral de Lope, sino que una poesía popular de cantares y romances cruza por sus comedias como estímulo y perfecta fusión, tal como encontraremos en *El caballero de Olmedo*.

Destaquemos, en el camino hacia la comedia que aquí se atiende más, tres aspectos que se concitan en el teatro lopiano: su proyección biográfica, su entendimiento del arte teatral, que cuando ya era vida defendió en una preceptiva,

y su compenetración con un público, «deste tiempo», que en gran parte creó como expresión barroca.

Recojamos un poco de la vida resumida atrás. La intensidad, la velocidad de vida de Lope, con su entrega al presente, le hace proyectarse en un curso marcado por olvidos y recuerdos dentro de la constante que es su pasión amorosa. Estamos, naturalmente, en una medida muy distinta a la ofrecida por Garcilaso, cuya totalidad poética puede ordenarse perfectamente en la trayectoria de un cancionero, de norma petrarquista, ejecutado sobre una amada única fuera ésta o no Isabel Freire o bien la animación de una idea canonizada que se desprende de una tradición clásica apuntada en el primer trabajo de este texto.

El continuo amar y desamar de Lope implicaría una variedad de can cioneros de prestaciones mutuas y sinceramente afin cados en un presente que se apura en su intensidad y se prueba en sus dificultades. Naturalmente, esta in tercomunicación es la misma que encontraremos entre las distintas formas literarias en las que Lope se ma nifiesta y que citaré con algún ejemplo. Diríamos que pertenece ello a una intensidad y precipitación desbordantes propias del discurrir barroco y en el máxi mo ejemplo que es Lope.

Casi hay que esperar a la última estación del poeta, a *La Dorotea*, para encontrar una profunda detención del presente debida a la entrega de la recuperación del pasado por el recuerdo. *La Dorotea* es el presente de Lope en su amor por Marta de Nevares y, argumen talmente, es la historia amorosa del joven Lope junto a Elena Osorio. Para su presente, ofrecido a Marta, Lope recupera lo que fue junto a Elena, un pasado vencido que gustaría recuperar y que apoya en recuer dos literarios como la bella Cynthia, la *docta puella* amada y cantada por Propercio. Se comprende, por este recuperar y recuperarse, que *La Dorotea* fuese la más querida obra de Lope y aquélla donde más se detuvo en su evocador ayuntamiento de lírico, dramaturgo, crítico y prosista. Se comprende que quien tanta ac ción fue

construya en *La Dorotea* más una meditación e invención que una acción en prosa.

Recordemos, con el recién citado Propercio, el tiempo en el que Lope fue esencialmente acción, y lo fue su teatro como proyección del poeta. En una de sus *Elegías* (II, xv) Propercio va cantando su apasionado y desnudo amor, evocando a Paris y a Endimión, hasta señalar: «uerus amor nullum nouit habere modum». El verso lo cita o traduce Lope en *La desdicha por la honra* al escribir: «… como el verdadero amor nunca tuvo término en el amar, que así lo sintió Propercio...». Este amar sin mesura está en la poesía de Lope y está, lógicamente, en la acción de su teatro y se manifiesta como un eco del propio poeta en su gustar de impo sibles. En *Porfiar hasta morir*, el personaje de Nuño advierte contra el amor de Macías:

> NUÑO: Tú casado, ella doncella, ¿no es locura pretender el fin que no puede haber?
> MACÍAS: Déjame adorar en ella mientras que no tiene dueño.
> NUÑO: ¿Y después, cuando lo tenga?
> MACÍAS: Entonces, la querré más, que no hay cosa que más crezca el amor que un imposible.

Este crecerse ante lo imposible, que biográficamen te tanto impregna la trayectoria amorosa de Lope, se concilia, por ejemplo, con entendimientos del amor como algo marcado por las estrellas o el destino, o bien con el aprecio del amor como un «desiderio di bellezza», tal como había expresado Marsilio Ficino en su tratado *Sopra lo amore*, siguiendo la definición pla tónica dada en el capítulo XXIII de *El banquete*. Efec tivamente, este Marsilio Ficino que igualmente anima las difundidas páginas sobre el amor de *Il Cortegiano*, de Castiglione, lo hallaremos guiando el amor del don Álvaro de *El caballero de Olmedo*. Respecto al amor como pasión regida por el destino de las estrellas re cordemos, por ejemplo, que en *La competencia en los nobles*, Lope, o su personaje, explica que

Quien ama por elección

puede abstenerse de hacella;
yo amo por fuerza de estrella
y sigo mi inclinación.

Se ayunta así, en el discurrir del caballero de Lope que saca a escena, una tradición literaria diversa sobre el amor y su propia experiencia intensamente vivida. Explica esta fusión la intercomunicación que existe en la totalidad textual de Lope como reflejo del hombre que fue haciéndose obra literaria e incluso, por su precipitación de vivir señalada, la relativa frecuencia con que un mismo texto sirve a obras distintas. Por ejemplo, el conocido soneto de *La quinta de Florencia*, «No sé de amor ni tengo pensamiento», aparece tam bién, con ligerísimas variantes, en *El peregrino en su patria* (donde inmediatamente citará a Garcilaso). O, como aún más conocido ejemplo, el soneto «Querido manso mío, que venistes» de la comedia *Belardo el fu rioso* y que se integrará en las *Rimas*. Basten estos ejem plos, entre los aducidos por José F. Montesinos en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, para recordar la sabida prestación de temas y materiales que existe en la obra de Lope y donde, a veces, un soneto de comedia, como el «Ya no quiero más bien que sólo amaros» de *Los co mendadores de Córdoba*, se desprenderá de la obra para servir, sucesivamente, a dos amadas, Antonia Trillo y Micaela de Luján, sin más variación textual que el nom bre de ellas en el segundo verso. Sobre ello escribió E. Lafuente Ferrari, «Un curioso autógrafo de Lope de Vega», en *Revista de Bibliografía Nacional*, V (1944).

Lo meramente enunciado está en función de explicarnos cómo la acción en el teatro de Lope depende de un carácter: el del propio autor representándose, en parte, en los diálogos y conflictos de sus personajes, quienes a veces se anticipan y otras proyectan o inventan la vida del poeta.

Nada lejos de esta sucesión y autoprestación está la relación entre creación y preceptiva teatrales de Lope. Cuando el poeta acude a exponer su preceptiva tiene ya una

importante vida de autor teatral, creyendo más en esa vida que en los preceptos, lo que exterioriza al final del *Arte nuevo de hacer comedias*, y por lo que llevaré esta obra al final del presente apartado. Tras su *Arte*, leído en sesión académica, Lope seguirá en su precep tiva evolucionando sobre su propia experiencia e inquietud teatral, de acuerdo con la citada intercomuni cación, observable en *El caballero de Olmedo*.

Si biográficamente Lope se proyecta en su teatro, per sonalizándolo, hasta su postrer comedia, *La mayor virtud de un rey* (donde transmite el padre herido por el rapto de su hija Antonia Clara), esta proyección se advierte igualmente para su entendimiento del arte teatral y su consideración de un público. Creo que en esta di rección (y por supuesto que en otras) es admirable el ejemplo de *Lo fingido verdadero*, donde la visualización barroca adquiere la alta gradación lopiana de la repre sentatividad del teatro dentro del teatro.

En *Lo fingido verdadero*, el personaje de Ginés, ante el emperador Diocleciano, define perfectamente la correspondencia entre autor y personaje, la proyección de aquél en éste y en tanto que Ginés representa. Se ñala:

> *El imitar es ser representante;*
> *pero como el poeta no es posible*
> *que escriba con afecto y con blandura*
> *sentimientos de amor, si no le tiene (...)*
> *así el representante, si no siente*
> *las pasiones de amor, es imposible*
> *que pueda, gran señor, representarlas*.

Poco después, Ginés y Marcela, con el sentimiento de amor de Lope, irán componiendo una historia amorosa que es, en sí misma, una comedia de capa y espada si tuada dentro de la totalidad textual. Previamente a esta representación, casi al comienzo, Carino, como voz de público, le indica a Ginés:

> *Representa como sueles; que yo no gusto de andar con el arte y los preceptos*.

Carino se expresó aquí como ese público, contra los preceptistas fríos (tal vez el *aristotélico* Cervantes), que Lope había captado para un tea tro nacional y que acompañaba fielmente al poeta en el desarrollo del «arte nuevo de hacer comedias». Un poco más adelante Ginés ofrece representar ante Dio cleciano obras como el *Andria*, de Terencio, o *El Milite glorioso*, de Plauto, pero el emperador le señala:

> *Dame una nueva fábula que tenga*
> *más invención, aunque carezca de arte;*
> *que tengo gusto de español en esto,*
> *y como me le dé lo verosímil,*
> *nunca reparo tanto en los preceptos,*
> *antes me cansa su rigor, y he visto*
> *que los que miran en guardar el arte,*
> *nunca del natural alcanzan parte*.

En el gusto de Diocleciano, el representante Ginés irá enunciando distintas posibilidades de representar obras ajenas hasta que, instado por el emperador, decide: «Haré la mía». Esto es, Ginés, o Lope, hará su comedia. Estamos ya, plenamente, en el arte del poeta madrile ño y *Lo fingido verdadero* se desarrollará en un progreso secuencial que aúna la práctica de la comedia de capa y espada, de la comedia histórica y de la comedia hagio gráfica. Es un mundo escénico de variedad que res ponde al mundo que el público quería ver en el teatro y donde, junto a esa cantidad, el receptor quería verse representado como era y como le gustaría o creía ser.

En la lista de obras de *El peregrino en su patria*, la comedia de *Lo fingido verdadero* está citada bajo el tí tulo de *El mejor representante*. El título conviene perfectamente a Lope por cuanto supo ser sentimiento teatral que extraordinariamente se representó a sí mis mo y representó a su pueblo en su variedad nacional. Dentro de este sentimiento estaba su nacionalizar un argumento, la historia de San Ginés, que posiblemente arrancara del *Flos Sanctorum* de Ribadeneira. En *Lo fingido*, y para su público,

Lope traduce a su tiempo, como en tantos casos, una historia del viejo pasado que narraba, en tiempos de Diocleciano, cómo Ginés en una parodia pagana de las ceremonias cristianas se declaró repentinamente como cristiano, por lo que fue arres tado y martirizado por el prefecto de Roma. Esta his toria (lo hagiográfico), que se conserva en sus nom bres, se lleva al tiempo, a las costumbres, a la lengua española del siglo xvii, desde ese inicial «hablar a la española» que porta Celia y rige el poeta y comediante Ginés. (Análogamente, en *El caballero de Olmedo*, y frente a la historicidad de su homónimo de 1606, Lope llevará a su público, a su actualidad, la acción de la comedia, mediante el uso, y re ferencias a ello, de las prendas que visten los personajes en 1620, con lo que acerca un *dato histórico*, una nota de realidad comprobable, en forma de la *verdad* de la escena.)

Con ello, Lope cumplía su sentir la comedia, en su verosimilitud, como reflejo de la vida y unas costumbres (ya Torres Naharro había recogido en el *Prohemio* de su *Propaladia*, como señalé, el divulgado precepto de Cicerón de entender la comedia como «imitatio vite speculum consue tudinis imago veritatis»). En *El acero de Madrid* o *En el castigo sin venganza*, por ejemplo, Lope exterioriza acordemente la consideración de la comedia como re flejo de la vida. En la segunda de estas comedias, el duque, dirigiéndose a Ricardo, recita:

¿Agora, sabes, Ricardo,
que es la comedia un espejo,
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada,
siendo al ejemplo escuchada
de la vida y del honor,
retrata nuestras costumbres
o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,

donaires y pesadumbres?

Obviamente (estamos en la España del siglo XVII) este reflejar una vida, ser espejo de costumbres, im plica representar una amplia intensidad de existencia, un mundo vario y extenso que se precipita cotidianamen te entre extremos y para cuyo reflejo Lope acudió con su amplia experiencia proyectada en una monstruosa obra. En cierta medida, ese amplio mundo reflejado en la totalidad textual de Lope era un mundo que se correspondía con la variedad exigible en cada comedia (como las tres trayectorias ya apuntadas con *Lo fingi do verdadero*) y que entendieron adecuadamente autores como Mira de Amescua mezclando acciones en *La mesonera del cielo*, o proclamando en *El arpa de David*:

Comedias son tus verdades:
entran y salen figuras,
haciendo más novedades
en dos horas mal seguras
que el mundo en sus tres edades.

Lo que David, dirigido a la fortuna, expresó en estos versos, era adecuar la comedia a la petición escénica de «la cólera del español sentado» que había reflejado Lope en su *Arte nuevo*. Es lógico que Lope, para responder a su público, a su insaciable medida, alcanzara la excepcional dimensión de su teatro. Pero en esta di mensión no conviene olvidar cuanto ella depende de un experimentar o sentir del poeta y no de un arte, como, entre tantos ejemplos, expresa el Feniso de *El desdén vengado*:

¡Ah, Celia! Que si el amor
no da la ley, la doctrina,
la luz, en vano imagina
hallarla el arte, al favor.

Sería largo, extremadamente largo para estas pági nas, intentar una matización de los personajes que pue blan la

amplia dimensión del teatro de Lope. Pero intentaré esbozar, para acompañar en algo lo ya escrito, la unidad en la dualidad que, en muchas ocasiones, repre senta la pareja de caballero y gracioso (o criado) en el teatro de Lope. Ambos, caballero y criado, se comple mentan y combinan para reflejar con su dualidad ba rroca una más extensa y heterogénea realidad o *verdad* que distinguir de la ficción. Frente a Amadís, caballero de ficción, Montalvo defiende al protagonista de *Las sergas de Esplandián* porque Elisabat sólo escribió de aquello que vio o de lo que supo por persona de fiar. Partamos para ello, en el hilo de lo escrito atrás, de la propia personalidad del poeta conduciéndose entre ex tremos.

Hacia 1583, Lope inicia sus intensos amores con la actriz Elena Osorio, que permanecía casada desde 1576. Por Elena, el poeta sufre un proceso de transformación que le lleva al aprendizaje de idiomas modernos, posiblemente a recibir lecciones de esgrima con el maestro Pablo de Paredes, y hasta a un intento de ennoble cer su abolengo situando diecinueve torres en el bla són que adornará su primer libro (de lo que acremente se burlará Góngora). Es evidente, en medio de la tur bulencia amorosa, que Lope cumple por Elena Osorio la tentación de una idealización caballeresca, de soñarse como una realidad participando del más alto grado de caballero. Esta idealización, o aspiración que Lope siente, arropada por una literatura *courtois*, la encon traremos (al igual que su irónica contrapartida) en el vario curso del caballero de la comedia lopiana. Con trariamente, existe otra vertiente realística del mismo Lope, que también asoma a veces como una aspiración de vida, y que ya Valbuena Prat relacionó con el «Ay, dichosa picardía» que canta el poeta en *El gran duque de Moscovia*.

En la transmisión de Lope, la figura del gracioso o del donaire cobra una riqueza de matices que lo eleva a rango de personaje individual frente a la tipificación del pastor o del bobo de la comedia anterior. Lope representa en el gracioso un aspecto real o vulgar de la vida y en esa representatividad caminará por los escenarios hasta la

comedia de Calderón. La conducta del gracioso oscila desde su papel de confidente del caballero a una relativa independencia de él, manifestando con su carácter un curso que completa o contrasta la vida marcada por los galanes. En gran medida, el caballero y el gracioso se aúnan en la comedia de Lope como dos elementos de una misma persona que pudiera jugar en situaciones y costumbres distintas. En ello, no es nada extraña la afirmación del gracioso «soy doble de mi amo» con que exterioriza su fidelidad.

Frente a la libertad mental del gracioso, y su acción y decir directos, el caballero o galán aparece regido por un concepto de nobleza que obra como código de la cortesía y el valor. Así, con la aceptación de su vida de gracioso, se acoge a la libertad que ello entraña para poder sentir, y manifestar, el miedo o el deseo del placer. Es un derecho que el gracioso tiene frente a la obligación del valor del caballero o a sus requisitos para enamorar. El gracioso va definiéndose por su practicidad, por un sentido instintivo de libertad y de pla cer o comodidad que contrasta con las reglas del ca ballero y con su cierta sed de aventuras que propiciarán la acción de la comedia. Y si el gracioso, con su acomodarse al tiempo, interpreta un tanto al discreto barroco (el mismo Lope, en *La dama boba*, señalará «que la mayor discreción es acomodarse al tiempo») el caballero interpretará un tanto una idealización pasada. Cerrar un poco esta dualidad es ir acercándose a una realidad que los receptores sumaban, acercándose a la existencia de una verdad o verosimilitud que podían *ver*.

Puesto que en el amor, como en el valor, es donde más parecen contrastarse gracioso y caballero, cerre mos esta esbozada dualidad con la propia experiencia amorosa de Lope, que tanto nutre su obra. En un mis mo texto, las *Rimas de Tomé de Burguillos*, encontra mos tal dualidad. El amor del poeta por Marta de Ne vares, su gran amor poco ha muerta, se concentra ad mirablemente en el soneto que comienza:

Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa,
sin dejarme vivir, vive serena
aquella Luz, que fue mi gloria y pena,
y me hace guerra, cuando en paz reposa.

No lejos, en la edición de este soneto, aparecen algunos de los sonetos amorosos que el poeta dedica a una tal Juana, lavandera del Manzanares, y con cuyo conjunto, «graciosamente», el poeta construye una es pecie de *canzoniere* petrarquista donde se burla de los elementos constitutivos de una lírica que cultivaron Pe trarca o Garcilaso. Como en la dualidad de la comedia, Lope desarrolla aquí dos vertientes sobre el amor y conjuga en sí mismo aquella opuesta línea que, por un lado, idealizó Fernando de Herrera con su Leonor, y por otro parodió Baltasar de Alcázar con su Inés o su Juana en un cauce que cultivó Pedro Liñán de Riaza en su *Loor de fregonas*, acercándose, inducido por la tentación, al pro pio Lope.

Partiendo de sí, en variedad sentida que personaliza un hacer (provenga de donde sea su estímulo), Lope se constituye, agrandando herencias, en el gran creador del teatro nacional español. Distintamente a los pre ceptistas o teóricos de erudición aristotélica, Lope contaba con la seguridad de su experiencia, de su sentimiento venciendo los preceptos y sabiendo captar por su emotividad y su ingenio a un pueblo que transfor mó en su público. En ese camino, vivificándolo, dejó atrás deudas, como la de los valencianos, e incluso ori lló el teatro de novedad y latido renacentista de Miguel de Cervantes.

Realmente, la teoría teatral de Lope está desplegada por la vida de su producción escénica. Pero es justo reparar en que la edición de 1609 de las *Rimas* iba acom pañada de un importante texto: el *Arte nuevo de hazer Comedias deste tiempo*. El título de la obra con su *deste* tiempo ya nos está indicando, al marcar el hoy, la oposición titular a un arte antiguo, que era también para la actualidad de Lope, el teatro erudito de un Ariosto con la división de la comedia en cinco actos y contra el que ya se habían levantado

autores como Giovanni Maria Cecchi proponiendo la farsa como una «cosa nuova» que, alejada de preceptos, «non è ristretta a casi... Non tien conto di luogo... Non di tempo...».

El *Arte nuevo* (sobre el que razonó admirablemente Rozas, Madrid, 1976) es la afirmación de una nueva concepción teatral que Lope impone desde su experiencia de creador, aunque, obviamente, tenga su erudición y antecedentes como el hacer de Cervantes o, más concretamente, el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, autores que Lope no cita en su texto. Esta nueva concepción, como arte, se enfrenta abiertamente al arte viejo de los preceptos, de las tres unidades clásicas, que los preceptistas defendieron, acudiendo al maridaje abortivo de Aristóteles y Horacio, y que Ludovico Castelvetro había sancionado en su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (Venecia, 1570) fijando las tres unidades de tiempo, lugar y acción. Al igual que la naturaleza humana de Lope saltó sobre unas reglas o preceptos por apasionado amor, su naturaleza teatral, buscando libertades, saltaba sobre los límites que constreñían la comedia, en su desarrollo, al tiempo máximo de veinticuatro horas y a una sola acción y a un solo lugar donde aquélla transcurriera.

El *Arte nuevo* fue un discurso de Lope ante los académicos que presidía el conde de Saldaña. Lope acep ta el compromiso de una sesión académica sin renun ciar a su experiencia, a su personalidad creadora. Entre los versos 157-361 se desarrolla su doctrina de la come dia nueva. Y comienza ya en guerra:

> *Elíjase el sujeto, y no se mire*
> *(perdonen los preceptos) si es de reyes.*

Por sujeto se entiende aquí argumento o tema como apoyará el mismo Lope en el verso 181 al señalar, ya en el campo de las unidades, que «Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción...». Lope comienza, pues, en la libertad electiva, por indicar que son los argu mentos, con sus desarrollos, quienes marcan el género teatral (comedia o

tragedia) y no el rango de los per sonajes, como después considerará el siglo XVIII, retomando a los preceptistas el ilustrado Luzán en su *Poética* al fijar «que la tragedia necesariamente sucede entre reyes».

El entendimiento del teatro como representación de la vida, que he ido apuntando atrás, está claro desde el inicio, porque lo trágico y lo cómico a veces convi ven y se manifiestan con independencia de la posición social (reyes o plebeyos) de las personas, que ya *La Ce lestina* se tituló de tragicomedia como el mismo Lope llamará tragicomedia a *El bastardo Mudarra*. Estamos en el sentido del teatro barroco como expresión de vida que, en la escuela de Lope, nos recordará la doña Serafina de *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, como matiza excelentemente María del Pilar Palomo al señalar que la comedia «de la vida es un traslado». En esta valorización es lógico que Lope rompa contra las unidades (muy especialmente con las de tiempo y lugar) porque la vida, y más la petición de ella que quería verse visualizada en el teatro, no podía conte nerse en la estrechez de un solo día y un solo espacio. Conectamos así con el público de Lope, del teatro ba rroco, en cuya consideración alcanzaron fortuna unos versos (205-208) del *Arte nuevo*. Cuando Lope explica:

> *Porque considerando que la cólera*
> *de un español sentado no se templa*
> *si no le representan en dos horas*
> *hasta el Final Juicio desde el Génesis*.

Nos hallamos ante esa apetencia de un público, en gran parte formado por Lope, a la que ya aludí con la cita de Mira de Amescua. Un público que cuando no era acción quería verla en el escenario (a veces con carácter de noticiario) y que exigía comprobar desde el detenido amor a las agitadas historias que se gestaron en largos años. Y todo ese mundo, con frecuencia desbordante, tenía que contenerse en una sesión dividida en tres jornadas o actos, a cuya medida acude Lope aduciendo que

El capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia.

Después, Lope va extendiéndose en su *Arte* en consideraciones sobre el lenguaje, la métrica, las figuras retóricas, etc. Se trata, realmente, de su práctica tea tral, donde, por ejemplo, la polimetría que defiende es la coherente defensa de las libertades y donde su con sideración del soneto («el soneto está bien en los que aguardan») es una apreciación acorde con su sentir amor y que explica también el desplazamiento de la vida del escenario a la propia vida amorosa del poeta como ya recordé con el soneto «Ya no quiero más bien que sólo amaros». Pertenece ello, como el mismo *Arte nuevo de hacer comedias*, a la plena intercomunicación entre vida y obra que caracteriza esencialmente la tra yectoria de Lope de Vega, el intenso deseo de hacerse historia que rige *La Dorotea*, en la que se ofrece como testimonio.

Al final del *Arte nuevo*, quizá cansado de tanta teoría, quizá recordando que ninguna teoría sustituye a la vida, acaso advirtiéndonos que no olvidemos la vida por los preceptos, el vital Lope concluye:

Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará modo
que, oyéndola, se pueda saber todo.

Late en todo ello la rebeldía barroca ante el destino de morir, con el castigo del olvido, que induce a defenderse haciéndose historia, que veremos en *La Dorotea*, y que tiene antecedentes renacentistas en la petición a la muerte del poeta Soto de Rojas:

Dame la muerte, honor de tus historias.
Dame la muerte pues que en ella crecen:
De mis cenizas renacerán memorias.

Tal como anotara María Pilar Palomo en *La poesía de la Edad de Oro*, Madrid, 1988.

La Dorotea

La Dorotea, en su primera edición, 1632, ofrecía en portada un dibujo alegórico atendido por J. de Entrambasaguas en uno de los capítulos, tomo II, de sus *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, 1947. Como historia traída por la memoria, el dibujo ofrece el cuerpo de un escarabajo pelotero que intenta dañar un rosal con lo que se pretendía simbolizar la sonada guerra literaria entre el oscuro Torres Rámila, que sería el maloliente coleóptero, y el rosal, representando a Lope, acordándose el dibujo de un viejo emblema según el cual los escarabajos morían con el olor del rosal. Para su actualidad, el emblema dibujaba la edición de la *Expostulatio Spongiae*, que corre paralela a la lucha poética del «Ruiseñor» y del «Tordo» y a sonetos como «A Juan de Piña en defensa de Apolo» en el que el propio Lope se aplicaba a sí mismo y a Torres Rámila la fábula de Apolo y el sátiro Marsias.

Quizá, desprovista de acritud y vencido por el desengaño de la edad, el tiempo buscado en *La Dorotea* no sea el más adecuado para expresarlo con el dibujo de portada, de un escarabajo perdido. Ahora, siglos después, *La Dorotea* tiene su actualidad, el poder de la palabra recogiéndola para la historia y, al tiempo, el poder paliar el enunciado horaciano de cómo duele el paso de la vida sin posible retorno.

Creo que late biográficamente en *La Dorotea*, junto a su fantasía o mentira novelesca, una búsqueda del tiempo perdido análoga a la que Proust encuentra, por ejemplo, en un *amour* de Swann al descubrir a la joven Gilberte (hija de Swann y de Odette de Crécy) en el Bois de Boulogne. Proust descubre el tiempo psicológico de la novela con el fin de dar suelta a su correr biográfico más o menos escondido en los pliegues reales de caminar el mundo de Swann y el de los duques de Guermantes, hasta llegar a 1927 con *le temps retrouvé* por el arte vencedor de la realidad consumida, reducida íntimamente a una ventana que siempre puede abrir la recobradora fantasía.

No se trata, claro está, de que Lope imitara las siete partes que ocuparon la búsqueda de Proust. Su tiempo era otro distinto al que se asomaron Swann, los Verdurin, Odette, Charlus, la encerrada o *prisonnière* Albertine en París, el amor de las *jeunes filles en fleurs* o incluso aquel sabor de la magdalena mojada en té del novelista. Se trataría de imaginar que Lope hubiera alcanzado para su *Dorotea* aquel arte de narrar proustiano en busca de un pasado que se inició infantilmente en la pequeña ciudad de Combray, por donde aparecerá una realidad concreta, de registro histórico y extensión periodística: el *affaire* Dreyfus, al que acompañan, con Zola, personajes de ficción como Swann, israelita, o el honrado liberal SaintLoup, o los Verdurin… El personaje literario se apoya así, para su verosimilitud, en el ser histórico en natural fusión. [Verosimilitud, por cierto que, bajo el estímulo de la *Gerusalemme* de Tasso, Lope no alcanza conduciendo a Alfonso VIII a participar en las cruzadas en su épica y desordenada *Jerusalén conquistada*, dedicada a Felipe III, 1609, como descendiente «por la línea de Inglaterra, y Castilla de la esclarecida reina doña Leonor, hija de Ricardo y mujer de Alfonso, abuelo del santo Fernando, que ganó a Sevilla».

La *Jerusalén*, con sus ribetes caballerescos, es una crónica en octavas que pretendió ser testimonio de una ausencia de España en Jerusalén en tiempos de cruzadas. En realidad era un producto, estimulado por el ejemplo de Tasso, de la excesiva facilidad de versificar de Lope, que bien pudo aplicarse el prurito, no limpio de ironía, de Ovidio sobre que todo cuanto pronunciaba le salía en verso, según confesara en *Tristia*: «quod temptaban scribere versus erat». También por estímulo de los *Trionfi* de Petrarca, tan editados en la época, publica Lope en 1625 sus *Triunfos divinos, con otras rimas*, en tercetos. El elogio de «más divinos que los de Petrarca» no responde a una atención poética de Jáuregui sino a la amistad que como a Paravicino le manifiesta Lope en un prólogo firmado por Luis de la Carrera y que ya sospechara A. de La Barrera que

fueran del mismo Lope. Parece lógico pensar, y aun lamentar, que Lope, que tanto amor fue y experimentó, en vez de estos *Triunfos divinos* no hubiera querido competir con Petrarca, con el *Canzoniere* petrarquista. Resulta obvio que no hubiera podido realzar su amor a una «amada única y constante» tal como Petrarca hereda del mundo clásico y expuse en el primer artículo de este libro. Pero desde su profundo e intenso amor a Marta de Nevares bien podría haber imaginado y sentido un amor único, ayudado por la fantasía, como tal vez hicieran algunos de los elegíacos romanos y petrarquistas.]

Por supuesto que a Lope de Vega le hubiera gustado conocer a Marcel Proust, salvando tiempos y espacios. Lope hubiera apreciado rápidamente el «tiempo subjetivo» que marca la proyección de Proust, frente a la extensión de la *Comédie Humaine* de Balzac, quien no placía a cierta «critique universitaire» por su falta de estilo y vulgaridad. Lope ya sabía que la novela no necesita una tradición formal narrativa por lo que quizá no llegara a captar la extraordinaria novedad que suponía la libertad del *Quijote*. Pudieron sus rencillas literarias sobre la seria comprensión de la obra de Cervantes, aunque bien supiera Lope cuanto el escritor alcalaíno se había proyectado en su obra como testimonio y recuerdo de su tiempo perdido y no acomodado a *discretas* oportunidades.

A veces, el contraste entre obras literarias (tal como expuse en *Sobre literatura comparada*, Pisa, 1966) permite la interpretación que no ofrece la simple y erudita imitación de un argumento o pasaje en otro. Evidentemente es difícil que *La Dorotea* de Lope recogiera imitaciones de *À la recherche* de Marcel Proust (1871-1922). No le alcanzó el tiempo ni el amor por el agraciado chófer Agostinelli.

Pero, especialmente porque la obra del novelista galo es un moroso y cuidado reflejo de una eterna y renovada comedia humana que se agita y recupera por el barón Charlus, afeminado y apasionado del joven músico Morel; por el pintor Elstir; por la duquesa Oriane, que evita hablar con Odette; con Albertine «disparue» y reencontrada; con el

amor, los celos de Marcel, en quien se muestra la renovación humana al igual que en Odette con su nuevo marido tras la muerte de Swann… Es un mundo rico en el que se injerta Proust participando con disertaciones sobre el tiempo, el sueño, el arte, el amor, la memoria… y haciéndose personaje de sí mismo entre burgueses ricos y vanidosos o aristócratas, con un sutil y exquisito estilo narrativo.

Contrariamente, *La Dorotea* es una obra rabiosamente sujeta a un proceso individual en la que Lope de Vega grita su nombre para no ser confundido ni cuando miente para desesperación de eruditos. En ningún momento el poeta madrileño utilizará la imaginación para diluirse en personaje como realiza Proust. Carece o desprecia ese arte narrativo de darse en otro, que también podía haber aprendido con el arte del *Quijote* como aprendió la Inglaterra del siglo XVIII ante el desconcierto de la crítica y del lector español, con alguna notable excepción como Mayans.

Sin embargo, hay algo que tienen en común, y encontrable en tantos escritores. En un artículo de 1926 sobre Unamuno señalaba Ernst Robert Curtius, tras una cita de Spinoza: «El más arraigado instinto de la naturaleza humana es el de mantener su ser y eternizarlo. Su más profundo anhelo es el hambre de inmortalidad; la subsistencia personal del alma». La cita que ya recogí con anterioridad se completa con otra del propio Unamuno: «El único modo noble de vivir es el ansia de sobrevivir». *À la recherche du temps perdu* como *La Dorotea* pertenecen, con distinta realización literaria, a la misma búsqueda de la inmortalidad o sobrevivir.

La Dorotea quizá fuera un proyecto de herida juventud, tal vez una respuesta de soberbia por un desengaño o puede que algo que anidó en la fantasía y fuese. Hasta 1632 cuando se edita la obra en Madrid a costa de Alonso Pérez, librero de Su Majestad, y un tanto habitual impresor de Lope.

Naturalmente, en un autor tan empeñado en ser

historia, que mezcla con frecuencia fantasía (o mentiras) con registrable y probable actualidad, la fecha de escritura de *La Dorotea* invita a sostenerla como obra de madurez, de vejez, escrita unos tres años después de muerta Marta de Nevares. Ésta sería la posición de Alda Croce. O contrariamente sostenerla como obra de juventud, de hacia 1595, entiende Alan Trueblood, en tesis que no he podido ver. Creo que lo prudente sería admitir que existió un esbozo o esquema, unas páginas que pudieran responder al título de *Belardo el furioso*, que *ahora*, desde la vejez del autor, quiere recuperarse con el latido de un presente, como algo que fue y es *historia*. Constituye esta conducta un tiempo narrativo de algo perdido («recherche du temps perdu») con su amor, su desengaño, libelos, procesos, destierro, que tienen la mirada de Elena Osorio transferida al personaje de Dorotea, el único que permanece en los cinco actos de la obra con su intento de suicidio en el primero.

Paralelamente a este curso de recuperación, que cumple como actualidad, transcurre otro que pertenece a la voluntad de recuperación que se manifiesta en la vejez del escritor, cuando aún vibra en él Marta de Nevares; ante cuya ausencia en un abril de 1632 revive momentos de dolor que contrasta con la juvenil acción sostenida con Elena Osorio y familia.

No muy lejos, en 1624, apareció *La Circe*, libro misceláneo en el que «sacadas de otras muchas escritas a Marcia Leonarda» incluye tres novelas y un prologuillo en donde escribe algo relacionable con *La Dorotea*: «Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles». En «Lope de Vega como novelador» (ahora en *Relación de clásicos*, Madrid, 1969) Francisco Ynduráin escribió unas acertadas páginas que, partiendo de *La Arcadia*, convienen a este caminar novelesco de Lope.

La Dorotea, como dije, apareció a fines de 1632,

cuando Lope tiene setenta años, y cumple la verdad de que el trabajo o la actividad creadora amortigua o distrae el dolor y lo conducen a una extrema capacidad creadora. En ella está su *Dorotea*, recuperando por la reformadora memoria el episodio de sus accidentados amores con Elena Osorio, la familia y don Bela. Creo que en la obra, culminando con su proceso de literatización de la propia vida, Lope reitera su ser romántico, su rebeldía y serlo cuando aún faltan muchos años para proclamar el Romanticismo.

La personalidad romántica de Lope, que puede apreciarse en su final disfraz de Tomé de Burguillos, componiendo para su Juana, una lavandera del Manzanares, un *canzoniere* paródico, no implica el olvido de su compromiso innovador con la época. Está con ejemplar existencia en su *Arte nuevo de hacer comedias*, desatándose de preceptos y lo está, por otro lado, cumpliendo con la moda de época de acudir a citas y autores más o menos clásicos. Para el frecuente uso de autoridades, un autor contaba con polianteas o tratados como los de Ravisio Textor, León Suabio, Matteo Gribaldi o Marsilio Ficino. Aparte de la presunción que podía ser para algunos escritores, las citas de autoridades suponían para un lector culto del texto una posible censura o aprobación de aquello que leía o incluso exponerle una ascendencia literaria tal como sospechar que el célebre soneto lopiano «Quejose una dama de un bofetón que le había dado su galán» podía ser más que una secuencia biográfica de Lope con Elena Osorio una derivación literaria de los *Amores*, I, 7, de Ovidio donde el poeta latino escribe de merecer cadenas por marcar las mejillas de la amada, «meruere catenas».

Es evidente en *La Dorotea* el interés por encontrarse Lope con los tensos días que protagonizó su relación con Elena Osorio y su mundo. Pero en ese ir a su búsqueda de aquella impetuosa juventud desde su hoy anciano es indudable que ha cursado una vida nada sedentaria, con amores, hijos, polémicas literarias, ambiciones… que acosa la historia perseguida con la redacción de *La Dorotea*.

Señalemos, por ejemplo, el carácter del escritor que está en don Fernando al igual que lo está en Belardo o en Tomé de Burgillos, al que dice Lope que conoció en Salamanca y que «parecía filósofo antiguo» despreciador de las cosas por las que el mundo pelea. Todos, y más, son Lope de Vega, que nos invitan a buscarle por *La Dorotea* y salvar las contradicciones o variantes que el tiempo nos siembra. Por ejemplo, Marta. ¿Cuánto hay de Marta en Elena uniendo y contrariando al tiempo objetivo que asume la historia? ¿Qué ojos, qué mirada es la que recoge Lope para la actualidad recuperada que persigue en su obra? ¿Es siempre la misma mirada o es a veces la mirada moza, incitadora de Dorotea y otras la deslumbrante imaginada de Marta cautivada por la ceguera que no ataja una curandera inglesa? ¿O se entromete entre ellas, porque fue tiempo, historia, el mirar de Micaela de Luján con su descendencia o el tiempo por llegar, despidiéndose, de su hija sor Marcela de San Félix?

Siempre es difícil entender, penetrar en el mundo interior de un escritor, de un creador y más cuando como con el caso de Lope, su aparente facilidad de ser manifestada en realidad autobiográfica está revuelta con mentiras literaturizándose que también nos engaña con su darse al contento popular «aunque se ahorque el arte». Es otro engañar como lo era pensar «que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias».

Creo que en ese confundir preceptos está parte de la ambigüedad de *La Dorotea*, de sus contradicciones, al despojarse de la función auténtica de un narrador omnisciente, supuesto conocedor de todas las cosas reales y posibles con libre facultad de expresarlas, por intimidad que las guarde. Lope es, ante todo, una pasión teatral, con sus engaños e imaginaciones para crecer y cuya actitud no es nada ajena a la representación con la familia de teatro en la que brillaba Elena Osorio, a la que no importará arrebatarle los requiebros ofrecidos para dárselos a otras.

Recordemos la escena 6, I, 3, «Dorotea sola», de la obra. Es un monólogo escénico, en poco emparentado con

la representación en la que como un guiño o confidencia, uno de los personajes se dirige al espectador suponiendo que habla para sí o porque no le oyen. La escena de Dorotea sola «¡Ay, infeliz de mí! ¿Para qué vivo?...», podría acercarnos a una acotación teatral, también dirigida más a un lector que a un espectador, en la que se nos advierte o explica algo relativo al personaje o decorado de la obra. En el caso de Valle-Inclán, por ejemplo, las acotaciones, incluso en verso, llegan a ser pequeñas obras de estilo literario dirigidas a un lector. En el monólogo de Dorotea, en el que vamos la acción detentadora del tiempo de amor con Fernando, «¿cómo viviré yo sin ti?», hiere en la mente de la enamorada. Con tal interioridad que la escena se aproxima a la confesión interna que animará el carácter narrativo del monólogo interior, especialmente desde la obra de James Joyce y su comprobación en Proust o W. Faulkner, y las diferencias entre el tiempo que ocupa una realidad y una ficción. Se trata en el discurso de Dorotea de aceptar la división de Jakobson entre arte y vida, *Dichtung* y *Wahrheit*, que son igualmente verdaderas aunque participen de una común expresión.

Indudablemente, darle a *La Dorotea* la forma de novela, arrebatándole su individualidad, sería perder *La Dorotea* actual, tal como reconocía en *The problem of style*, J. Middleton Murry que sucedería dándole a *Hamlet* la forma de novela. Análogamente podría ocurrir relacionando la extensa carta de Dorotea (III, 6) acercando su literatura a la epístola de Ovidio de las *Heroidas* o la *Eneida*, IV, cuando Dido se lamenta del abandono de Eneas que le confirma la impía Fama y clama enfurecida por el suicidio. En todo caso, la extensa carta de Dorotea cuyo comienzo «¿Quién me dijera, Fernando mío…?» recuerda al «¿Quién me dijera, Elisa vida mía…?» de Garcilaso, apunta con su longitud a ser más de lectores que a ser escuchada por un espectador de comedia, tal como atiende Felipe la confesión de Dorotea. Quiero decir que también la epístola, monólogo al amante ausente, parece más propia del arte de la novela que del desarrollo teatral. La alternancia de verso y prosa

en *La Dorotea*, por donde se ofrece el cantar de Fernando «Pobre barquilla mía, entre peñascos rota…», no es exclusiva del teatro, sino que abunda análogamente en la novela. Si acaso, para relacionar más la individualidad de Lope, cabría recordar cómo el romancillo «¡Ay riguroso estado /ausencia fementida!» incluye versos utilizados en *El caballero de Olmedo* como

En ti, Medina, vive
aquella Inés divina
que es honra de la corte
y gloria de la villa.

El abuso de citas, y en *La Dorotea* lo hay, no es sólo moda de fácil presunción, sino que aquí o allá, la cita sirve al poeta para explicar o apuntalar lo que el personaje desea explicar, al tiempo que le vale al lector para gozar de su cultura reconociendo el texto y razonándolo dentro del discurso. Explicando, por ejemplo, que la mayoría del Platón que nos llega es por la traducción latina de Marsilio Ficino o que cuando César (IV, 2) afirma que la invención es la parte principal del poeta e invención e imitación son la misma cosa, el personaje César está recitando una afirmación de la Crusca respecto a la *Difesa dell'Orlando furioso*.

En la *Eneida*, Dido asciende a la pira ayudada por su hermana, dispuesta a atravesarse el pecho con la espada del jefe troyano. Iris, enviada por el omnipotente Juno, desprende de los miembros de Dido el alma de la desventurada reina, y al punto el calor y la vida se desvanecen en los aires. En la escena final de *La Dorotea* ya no existe Iris, pero sí la Fama, que ya actuó en el final de la *Numancia* de Cervantes. Se dirige al Senado: «Ésta es la Dorotea, este fin tuvieron don Bela, Marfisa y Gerarda. Lo que resta fueron trabajos de don Fernando. No quiso el poeta faltar a la verdad, porque lo fue la historia. Si ha cumplido con el nombre, advertid el ejemplo a cuyo efecto se ha escrito, y dadle aplauso».

Es evidente que es un final de comedia, como era habitual en el teatro desde Juan de la Cueva y ajeno al arte alegórico o no de la novela. Como decía Middleton Murry, transformar en novela el *Hamlet* es perderlo y posiblemente ganarse la maldición de Shakespeare y sus fieles. Pienso que aún sería peor transmutar una obra como *La Dorotea* en novela por su complejidad y más cuando el tiempo aún ni había pintado las puertas del Romanticismo; sería ganarse la ira del Lope anciano que quiere defender generalmente su tiempo escapado. Pero sí creo que el admirable *tempo* narrativo de Proust componiendo desde sí mismo el escenario de la comedia humana fusionando realidad e imaginación para ofrecer su mundo personal ayuda a comprender la búsqueda del tiempo perdido de Lope que en ocasiones se oscurece con su exceso de literatura. Tanto cuando acude a la mención de poetas de su tiempo (IV, 2), al modo del *Canto de Calíope* de Cervantes, como cuando desplaza una composición de un espacio a otro, tal el soneto «quien no sabe de amor vive entre fieras» que atendiera José F. Montesinos en sus *Estudios sobre Lope de Vega*. Creo que acierta Montesinos en este apartado sobre «Gerarda» al señalar que «Don Bela quiere con el alma y Lope puede atribuirle sus propios versos de amor, los que él no sabría escribir sino pensando en Amarilis.» Sería el amor que Proust personaliza, más allá del ocultamiento de su homosexualidad recriminado por Gide, en el aristocrático Montesquiou, modelo de Charlus, y otros personajes.

Y está *La Celestina*, la extraordinaria *Celestina* con la novedad de su prosa y sus personajes alimentados de citas literarias, que autoriza que Lope titule su *Dorotea* de «acción en prosa», y disfrace libremente en don Fernando lo que de libresca fantasía autobiográfica de Lope hay en ella. Sobre todo que, a la luz de lo que será la novela, evite darle este calificativo a lo que ni como diálogo en prosa lo es, aunque parezca o juegue como historia.

Un personaje de *La Celestina*, que obra entre las comedias elegíacas del siglo XII, discurre sobre la persuasión de una vieja para que una joven Galatea ceda a las

pretensiones de un tal Pánfilo cuya decisión da título, *Pamphilus*, a la comedia latina que lo refleja. Posiblemente por su corrido escolar el *Pamphilus* llegara directamente o a través del *Libro del Arcipreste de Hita* a los ojos del autor de *La Celestina*. O bien lo fuera, en comunicación escolar, el quehacer de la Dipsas ovidiana o alguna experta en engaños de las que se animaban las libres escenas de la comedia humanística tal que la *Chrysis* de Enea Silvio Piccolomini. En cualquiera o en todas podía haberse animado el autor universitario de *La Celestina* para forjar su trotaconventos que generacionaría otro cauce en el que entraría la Fabia de *El caballero de Olmedo* de Lope.

Fabia urdirá sus engaños por los días del caballero don Alonso, quien por aquellas jornadas podía leer la traducción latina, *Ilias*, del poema de Homero con el que Ulises alcanza la gloria eterna para la memoria histórica que también escoge don Alonso y persiguió Lope en su *Dorotea* y en *El caballero de Olmedo*, el personaje que había asilado a su Inés en un romancillo de *La Dorotea*.

El caballero de Olmedo

En otras páginas he señalado cómo en el hacer de Boccaccio (quien tendrá su presencia argumental en Lope) existe un partir de obras ajenas, que hacen de *cornice*-estímulo, como pueden ser el *Roman de Troie* y el *Roman de Thèbes* para impulsar, respectivamente, el *Filostrato* y el *Teseida*. Pero luego, y es lo importante (está, claro, el *Decameron*), la vida de Boccaccio va apo derándose de la narración, va transformando, alejando lo ajeno y siendo el amor y el goce de Boccaccio con cualquiera de las mujeres que llamó Fiammetta. Algo análogo, y respecto a *La Celestina*, encontraremos en 1a trayectoria de *El caballero de Olmedo*, desde el mismo titularse tragicomedia.

Es sabido que textos como el *Liber facetiarum*, de Poggio Bracciolini, sirvieron para el desarrollo de otras argumentaciones, y de viejo se cita cómo las comedias de Lope, *El halcón de Federico* y *El anzuelo de Fenisa*, provienen

de narraciones de Boccaccio. También de viejo se cita cómo una comedia anónima, *Gl'Ingannati*, y, otra de Giancarli, *La Gingana*, sirvieron para que Lope de Rueda compusiera, respectivamente, *Los engañados* y *Medora*. En ello, tanto en Lope de Rueda como Lope de Vega, mucho más importante que señalar eruditamente unas relaciones es percibir, sentir la transformación, y no olvidar las razones de una profesionalización que exigía acudir al encuentro con un público. Los académicos Intronati de Siena, como *scherzo*, podían componer *Gl'Ingannati* para complacer a sus damas dentro de un ambiente cortesano, pero Lope de Rueda como el mismo Lope habían sacado el teatro a la calle, al tablado público, y a veces aceleradamente tenían que acudir a argumentos ajenos por faltarles tiempo para pensar los propios. Acomodaban a través de su experiencia vital y mediante el uso de una lengua, con lo que la lengua individualiza. Es la precipitación que, sin que tengamos que aceptar su exageración, expresó Lope de Vega en los conocidos versos de

> *y más de ciento, en horas veinticuatro*
> *pasaron de las musas al teatro*.

Con *El caballero de Olmedo* estamos, para su géne sis, con la historia de unos antecedentes que, en algún caso, pudieron estimularlo, como Boccaccio lo fue. Pero aquí, salvando un tanto la profesionalización apuntada e incluso orillando el compromiso con un público, nos encontramos con una gran obra del teatro universal donde Lope vive, incluso en sus problemas literarios cultos, más allá de una actualidad y sin perderla. Dis tingamos: existe, como antecedente, un tema histórico convertido en trayectoria popular de cantar (que a su vez originó una anónima comedia, de 1606), y existe un glorioso antecedente literario que es la tragicomedia de *La Celestina*.

Históricamente, en noviembre de 1521, el caballero Juan de Vivero, acompañado de su lacayo Luis Herre ra, regresaba de Olmedo a su ciudad de Medina. A mitad de

camino se encontraron con Miguel Ruiz, de Ol medo, y otros tres acompañantes, todos ellos armados. Ruiz mató de una lanzada a Vivero, huyendo luego al monasterio de La Mejorada, y la viuda de Vivero entabló causa judicial, por cuyo proceso nos llegaron las noti cias históricas. El hecho provocó una serie de comenta rios e interpretaciones (entre las que entran los celos por una dama llamada Elvira Pacheco) que fueron con virtiéndose en leyenda y constituyeron, entre otras va riantes, la copla

Que de noche lo mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

La comedia, anterior a la de Lope, de *El caballero de Olmedo, o La viuda por casar*, de 1606, fue minuciosamente editada por Eduardo Juliá en 1944 con unas eruditas y amplias «Observaciones preliminares» en las que afir ma que la leyenda fue «llevada al teatro la vez primera por Cristóbal de Morales». No obstante la erudición de Juliá, creo que sigue siendo dudoso que este *Caba llero de Olmedo* sea obra de Cristóbal de Morales, y en lo que no dudo es en que ni el nombre del autor aporta nada a la comedia ni ésta al autor. La comedia de Mo rales (?) se inicia con el diálogo entre don Alonso Girón y su padre don Rodrigo, y pronto aparecen doña Elvi ra, la dama amada, y el lacayo Galapagar que se expre sará en el tópico de compararse con los personajes ariostescos de Ruggiero y Rodomonte. Algo más adelan te, el Rey señalará a don Alonso: «Flor de los Olmedos es», y el conde ampliará: «Y la gala de Medina», recor dándose el cantar

la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

con el que cierra Fabia el acto I de la obra de Lope, quien ya se había interesado por el argumento en su comedia *El santo negro de Rosambuco*.

Señalado esto no creo que convenga, para estas páginas, insistir más en ello. Existió un suceso histórico, existió una leyenda, existieron un baile, unas coplas, una comedia... y algo de ello (que era actualidad de Lope), por algún camino, llegó al poeta madrileño para que construyera otra cosa distinta que es su espléndida comedia. Sí conviene recordar (y en ello se han detenido, por ejemplo, M. Frenk Atatorre y M. C. García de Enterría estudiando la conexión que existe entre tradición popular y teatro en el caso de Lope porque ello es una de sus más fértiles constantes). En este orden, en el acto III de *El caballero* encontraremos, por ejemplo, que don Alonso irá glosando el

Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte...

que, como «coplas antiguas» y «casi con las mismas palabras», situó Cervantes, biográficamente, al frente de su dedicatoria al conde de Lemos en el *Persiles y Sigismunda*, como ya precisé al comienzo de este capítulo. Análogamente, el romance

Por la tarde salió Inés
a la feria de Medina...,

como la quintilla «En el valle Inés...», pertenecen a un ámbito de romancero, fundido en Lope, así como el romancillo «Ay riguroso estado...» reaparecerá, aumentado y con variantes, en *La Dorotea*.

Quedamos en que, estimulado por algo que aún es actualidad en el tiempo de Lope, éste comienza a exten der el texto de *El caballero de Olmedo*, y quizá en un momento en el que siente la presión culta de Góngora. El texto se inicia con tres décimas que se conjuntan como un monólogo, que «está bien en los que aguardan». Comienza:

Amor, no te llame amor
el que no te corresponde,

pues que no hay materia adonde
imprima forma el favor.

Los versos nos sitúan ya en el círculo de *La Celestina*, cuando, al comienzo, Sempronio le señala a Calisto, animándolo: «¿No has leído al filósofo do dice "así como la materia apetece a la forma, así la mujer al varón"?», siguiendo el criado un transitado pasaje de Aristóteles. El texto aducido lo relacionó igualmente Peter N. Dunn en su *Homenaje a William Fichter*, Madrid, 1971, donde también trae a colación unos versos de *Fuenteovejuna* y los tercetos que la in fanta doña Elvira recita, sola, en el soneto de *Los Tellos de Meneses*:

De la suerte que el alma al cuerpo informa
es como la primera inteligencia,
materia la mujer, el hombre forma.
Y tanto nos ampara su presencia,
y así su forma nuestro ser conforma,
que siendo éste traidor, siento su ausencia.

Caminar por este aristotelismo, que anidó en los humanistas de Padua, alargaría complejamente estas páginas. Pero sí quiero indicar algo en función del proce so secuencial de la comedia. En primer lugar, don Alonso, como representante de Lope, se exterioriza en el cauce de una materia culta, «filosófica», que al tiempo que es indicio de respuesta poética extrañaría un tanto a su público, acostumbrado a otra acción. El represen tar don Alonso a Lope (y al final de la comedia Tello pedirá para don Alonso la gloria frente al morir que el mismo Lope expresó en un soneto) implica ya una simpatía, en el sentido clásico, por el personaje, que nos pone en guardia, dentro de la comunicación con *La Celestina*, sobre toda tentación de equiparar a don Alon so con Calisto.

Personalizado en don Alonso, los versos de la primera décima, en su recuerdo aristotélico, se abren para Lope como dos vertientes ejecutadas en su vital trayec toria. Primeramente, dentro de la dualidad que exige el amor («el

amor es siempre gémino», que dijo el neoplatónico León Hebreo ilustrando con el mirto), Lope entenderá a la mujer como aquella materia de la que el hombre extrae, exteriorizándola, una forma. Está ello cerca del soneto de Garcilaso «Escrito está en mi alma vuestro gesto».

Naturalmente, esta situación poética está ampliada en Lope a través de un curso en el que otorga al hom bre un papel activo y a la mujer pasivo, que no sólo se reflejará en parte de su teatro, sino que le permitirá, en perfecta adecuación, que entre los sonetos laudato rios que abren *El peregrino en su patria* exista el «De Camila Lucinda al Peregrino». Esto es, Lope escribe por Micaela de Luján (Camila Lucinda) el soneto que ella, total analfabeta, no podía escribir aunque sí inspirar, como inspira buena parte de las páginas de *El peregrino*. De ahí también, y sigue consecuente, que las damas de su teatro se manifiesten en un orden letrado concedido por Lope y que en la realidad no tenían.

Si todo ello (literatura aristotélica inicial más vida) nos aleja, por su personalización a don Alonso de Calisto, la décima segunda, «De los espíritus vivos», nos lleva ya a un predio de neoplatonismo enlazable con lo anterior. Este platonismo, con Marsilio Ficino, ha sido frecuentemente esgrimido, relacionando esta décima con lo que el Fernando de *La Dorotea* expresa en los co mienzos del acto III, VII. Creo que habría que recordar un otro soneto de Garcilaso, «De aquella vista pura y ecelente», con el comentario de Herrera, y cómo a él llega (no está lejos Petrarca) una conducción de la poesía estilnovista. Porque Marsilio Ficino había extraído de la célebre canción «Donna me prega», de Guido Cavalcanti, una predicación platónica, el amor-contemplación, que provocaría toda una serie de comentarios renacentistas. Recordemos, por ejemplo, el soneto de Cavalcanti «Deh, spiriti miei, quando mi vedete», donde *spiriti* es término de la filosofía escolástica que Cavalcanti introduce en la poesía en contacto con el mismo Alberto Magno («In corpore omnis animatis est corpu subtile quod vocatur spiritus...») que Herrera citó para

explicar los «espíritus» del soneto de Garcilaso. Y recordemos, porque también caminará por el siglo XV, que otro soneto de Cavalcanti, «Un amoroso sguardo spiritale» (con ese *spiritalis* del latín medieval que normalizará poéticamente), expresa cómo el Amor suscita en el espíritu imágenes que, pasando por los ojos, se detienen en el corazón. Y vamos ya hacia la tercera décima, donde con las opuestas flechas de Cupido se enuncia la contraria posibilidad de una acción provocada por el Amor.

Contrastando con lo que este monólogo en décimas es meditación personal asentada en una trayectoria cul ta, Tello y Fabia aparecen en escena con un diálogo vivo, de calle, que los irá caracterizando prontamente. En esta caracterización, Fabia aparece vinculada estrechamente a la vieja Celestina de la tragicomedia de Fer nando de Rojas, hasta el punto de aproximar a don Alonso, en su requerir amor, a la utilización de Celestina por parte de Calisto para conseguir a Melibea.

Parecerá una contradicción lo que acabo de escribir (la búsqueda de doña Inés por don Alonso a través de Fabia, análoga a la de Melibea por Calisto a través de la Celestina) con aquello primero que expuse de alejar a don Alonso de una vinculación con Calisto. Me expli caré.

Tenemos, en estas primeras escenas, una especie de acción trama-contratrama provocada por la presencia de Fabia (con su marcada personalidad arrancada de Celestina), que incide directamente sobre la dirección de don Alonso (con su personalidad marcada como representación de Lope). De este modo, la trama amorosa de don Alonso, que trazaría un progreso normal de amor en su ir a doña Inés, puesto que ningún inconveniente (ni de edad, ni social, ni de religión, etc.) se opone a la unión, es una trama que se ve perturbada (contratrama) por la presencia de Fabia, por el papel que ella exige en la personalidad de Celestina. Por esta fuerte incidencia, don Alonso, que no es heredero de Calisto, se ve precisado, en el área de Fabia, a conducirse como Calisto se había conducido en *La Celestina*. Esto es: don Alonso recurre a

Fabia para que ella, como tercera, como hechicera, encienda el deseo amoroso de doña Inés por él. Y, efectivamente, Fabia visitará la casa de los padres de doña Inés como Celestina visitó la casa de los padres de Melibea. Y si Celestina, en su visita, da a Melibea la madeja de hilado para que con ella quede hechizada (endemoniada de amor), análogamente procederá Fabia con el papel que le entrega don Alonso aderezándolo o hechizándolo para en él prender la voluntad de Inés.

(Naturalmente, nada de relación celestinesca existe en la *Comedia* citada, de 1606, donde no se dan ni vaticinios ni hechi cerías, y sí otra trágica muerte: la que proporciona Elvira al conde inglés, rival de don Alonso, e incluso a su criado. La cap tación de Fabia por Lope para su comedia pertenece al sentido teatral que Lope encuentra en *La Celestina*, como obra de teatro así entendida por teóricos como el humanista Louis C. Pérez en *La apología en defensa de las comedias que se representan en España*, y cuando aún no se habían difundido «ilustradas» consideraciones, como la del neoclásico Du Perron de Caster para entenderla como «novela dialogada» y que tanto tienta a Stephen Gilman.)

Toda esta trayectoria de *El caballero* está remitiendo a *La Celestina*, tanto en expresiones como en secuencias narrativas, situaciones y ofrecimientos, porque Fabia, por ejemplo, promete a Tello «cierta morena / de estremado talle y cara», análogamente a como Celesti na tentó a los criados. Pero en este curso está, distanciando, la personalidad de don Alonso (como representación lopiana) y el argumento, nacido de historia o leyenda, que conduce a don Alonso por otra tragicomedia, como señala el mismo cambio de titulación de una a otra comedia (de *Celestina* a *El caballero*: don Alonso). Es decir, don Alonso tiene que responder a la titulación de la comedia, que lo hace eje de ella, y sobre don Alonso advertimos que concurren dos conductas ajenas a la configuración de Calisto.

Calisto, en *La Celestina*, es un personaje que ya fue entendido muy negativamente como bobo, como carente de personalidad, por aquel comentarista del siglo XV que

realizó, en su ámbito granadino, *La Celestina comentada*. Creo que si hay un destacado personaje de *La Celestina* por el que su autor no tenga ninguna simpatía, este personaje es Calisto, en oposición al tratamiento de Melibea que realiza Rojas. Así, frente a la simpatía de Lope por don Alonso se halla la antipatía de Rojas por Calisto. Dentro de ello, el acudir de don Alonso a Fabia para conseguir a Inés podría explicarse por algo inherente al propio Lope y que fui señalando reiteradamente páginas atrás: su propia intensidad, pre cipitación de vivir, de la que es reflejo don Alonso tanto en lo que tiene de representación de Lope como en lo que tiene de personaje situado en otro argumento, del que irá liberándose.

En este cauce de progresiva personalización y liberación, me parece relevante que don Alonso, en el comien zo de su trato con Fabia, actúe bajo el deseo de conse guirla, bajo una precipitación erótica de amante (casi análoga a Calisto) que, progresivamente, se irá modificando por una posición de aspiración matrimonial (inen contrable en Calisto) prontamente insinuada cuando en el verso 153 expresa «imaginando bodas», y abiertamente confirmada poco después, en el mismo parlamento, al indicarle a Fabia que le entregue a Inés su papel

> *para que mi fe consiga*
> *esperanzas de casarme*
> *(tan en esto amor me inclina)*.

Nada de esto podría encontrarse en Calisto y sí, en cambio, cuando pudo, en la propia trayectoria intensamente amorosa de Lope. La razón es obvia: Calisto es un móvil negativo, como tipo, en *La Celestina* mientras que don Alonso se erige en centro y eje de la tragico media. Y si Calisto, contraste de Melibea, muere en *La Celestina* accidentalmente, cayéndose como un personaje nonato, la muerte de don Alonso representa una culminación de personaje que camina no al olvido, sino a la gloria, y donde Lope culmina su quizá más extraordinario final para un

desarrollo teatral.

Escribí poco ha de don Alonso como personaje situado en otro argumento. Se trata de la situación que ocupa en el argumento estimulado por una noticia histori ca, una leyenda o la belleza de un cantar. Don Alonso, como representante de Lope, tiene que responder como «caballero de Olmedo», de acuerdo con el compromiso de titulación, y tras pasar la difícil prueba de caminar bajo la presión celestinesca de Fabia.

Se nos configura así la comedia, en su primer acto, en una rica complejidad secuencial donde se probará Lope de Vega, resolviendo en el tercer acto. Primero es un personaje, don Alonso, que se expresa en un monó logo de personalidad cultural provocada por la llegada del amor a través de los ojos; luego aparece Fabia, descolgada de *La Celestina*, incidiendo sobre la trayectoria de don Alonso con su marcada ascendencia, que exten samente manifiesta en sus diálogos con Tello e Inés; después aparecen, en la cultivada situación de protago nista/antagonista de la comedia lopiana, los personajes de don Fernando y don Rodrigo; y, finalmente, cuando ya Inés está entregada a Fabia, ésta cierra el acto con dos versos de cantar que remiten inmediatamente, como comprometido enunciado, a ese otro argumento histó rico que fue suceso (la muerte de Juan de Vivero), le yenda y copla.

Todo el acto II es una anudada ampliación y matización progresiva de los elementos definidos en el acto anterior, como la presencia del rey, Juan II, fijando la cronología de acción de la obra. Esto supone ya una li beración, un dominio de autor de Lope poseyendo su tiempo escénico. El poeta madrileño (recuérdese en *Lo fingido verdadero*) expresó que no es posible, ni en el poeta ni en el representante, que escriban o representen sentimientos de amor si no los tienen. Pero tener, po seer este sentimiento, implica una cierta resistencia a jugar el papel de otro enamorado, oposición a despla zarse a él. Lope ofrece, en su amplia producción litera ria, reiteradas confirmaciones de esta inadecuación, li berándose de

personajes clásicos o míticos a los que se había desplazado o con los que se había fundido. Es, en parte, la esencial diferencia entre la individualidad de don Alonso y el tipo de Calisto. Don Alonso, o Lope representándose, como poseedor de un sentimiento in dividual de amor se resiste internamente a pertenecer al juego de Fabia y en este acto II se nos manifiesta ya un personaje más liberado, más en sí dentro del movi miento de la comedia lopiana. Quiere decirse que, me diante el diálogo de sus personajes, en favor de don Alonso y desde él, Lope alcanza un movimiento escéni co, con parejas de damas y galanes, que pertenece a la familiaridad de otras comedias suyas. Es ya un pleno dominio lopiano, apoyado en peculiaridades como la glo sa al villancico «En el valle a Inés», que exteriorizan con su dominio una liberación del mundo celestinesco que presionaba con la presencia de Fabia. Lope domina ya a Fabia, sin que pueda importarle seguir expresándola en atingencia con *La Celestina*, y en su momento podrá darle un destino distinto, sirviendo a la gran creación de la muerte de don Alonso.

El acto III tiene que ser, preceptivamente, solución de la trama y contratrama de la comedia, del enredo manifiesto. En su comienzo, en lo que tiene de intensificación del acto anterior, da la impresión de que Lope aún no tenía la solución respecto a sus compromisos con Fabia y con el argumento enunciado mediante el cantar. Da la impresión de que es ahora cuando tiene que divertirse con su comedia, solucionándola.

Se ha escrito, y no sin razones, que los actos terceros de las comedias de Lope suelen manifestar una caída cualitativa respecto a los otros actos de la comedia, Naturalmente, creo que esto es cierto sólo parcialmente, y comparándolo con organizadores tan vigorosos como Calderón de la Barca. Pero es evidente que Lope es un autor distinto, que necesita de sí mismo, de su vida, para resolver muchos de los laberintos de sus personajes.

Lope llega muchas veces al acto III de sus comedias sabiendo, por planificación o por dependencia del asunto,

cómo ha de ser su final. Esto, por aburrimiento, le incita a un cierto abandono o desinterés que repercute en la caída cualitativa de esos terceros actos. Le sucede, en otro orden, y por ejemplo, con la marcada historia épica que intenta desarrollar en *La hermosura de Angélica* y donde trazó, quebrantando preceptos, un de sordenado poema, de evidentísima proyección biográfica contra el aburrimiento, en el que el mismo Lope com prendió que había perdido la materia épica que había pretendido lograr para cubrir la voluntaria renuncia a la épica de Garcilaso. Bien, Lope llega a su acto III de *El caballero* con la complejidad de sí mismo; de la pau ta de Fabia y de un suceso histórico que anda en cantares. Tiene que probarse, medirse como autor teatral ante esta difícil prueba y ello le divierte, le anima, porque es como probarse o sorprenderse ante sí mismo. Y enton ces, frente al ordenado aburrimiento del saber un final por lógica escénica o por acomodación argumental, Lope va a divertirse en su gusto de medirse con imposibles o dificultades y va a crear, solucionando, un espléndido tercer acto donde brillarán sus mejores cualidades de ingenio y de arte.

La acentuación de la rivalidad entre don Alonso y don Rodrigo, intensificada a la vista de todos (complicidad con los receptores) en la brillantez pública de la fiesta de toros, es una rivalidad que va conduciendo en su antagonismo hacia el final de la obra. Luego, la conversación entre Leonor y Alonso manifiesta, en orden fami liar, la aceptación de un amor que, individualmente, ratifican y amplían al punto Inés y Alonso. Pero en este último diálogo, don Alonso va glosando una vieja copla sobre el partir de la vida, «Puesto ya el pie en el estribo», que es poderoso anuncio o presagio (y lo experimentó Cervantes en su *Persiles*) de un movimiento hacia la muerte. Estamos ante un prodigioso diálogo de «mie dos y recelos», de «imaginaciones», de «ejercicio triste del alma» que el receptor siente, como principio de un final, cuando Alonso, partiendo de Inés, indica:

Aquí se acabó mi vida,
que es lo mismo que partirme.

Creo que es oportuno reparar ahora un poco en el pasado de Lope. Situarnos, por ejemplo, en la Salamanca escolar a la que se asomó el poeta y a la que asoma fugazmente a su criado Tello, «que sale de gorrón», esto es, tocado de gorrón o capigorrón como iban vestidos con capa y gorra los estudiantes pobres. Digo que estamos en la noble ciudad de Salamanca, con su universidad, que es junto a Bolonia, París y Oxford uno de los cuatro centros del saber al que van los estudiantes de toda Europa. En Salamanca puede estar soñando un estudiante en la hermosa Melibea y presto para avisar de la vieja puta Celestina. El estudiante puede llevar unos textos de un profesor, Bartolo de Sossaferrato de Bolonia, que dará origen al término *bártulos* y es fiel alumno de la cátedra de Prima de Gramática, donde se dispone que han de leer media hora de Lorenzo Valla. Otro alumno, de los de manteo y montera, ha traído de su viaje a Italia un libro en pasta española que reza en la portada «Homeri / Poetarum omnium principis / Ilias / Per Laurentium Vallam / Latio donata / Lugduni, 1541». Rápidamente, no importa cómo, el libro está ahora en manos de Lope de Vega y éste lo reconoce como la traducción del griego al latín de la célebre *Ilíada* de Homero realizada por Valla. Inmediatamente Lope recupera los hexámetros de la *Ilíada* homérica y recoge como una actualidad que Aquiles, el de los pies ligeros, va camino de Troya para enfrentarse con Héctor, superada ya aquella etapa ocultado con disfraz de niña en Esciros por empeño de su madre.

Por unos momentos Alonso, el caballero de Olmedo, confunde su camino hacia Olmedo con el de Troya que siguió Aquiles.

Don Alonso va solo camino de Olmedo y se le aparece una sombra, la sombra de sí mismo, él mismo, y este encuentro provoca un excepcional monólogo del personaje. Nos situamos en un juego de tiempos presente-futuro, de

plena creación lopiana, que significa gravemente esa voz que se acerca cantando como historia lo que aún no ha sido presente:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

Esa voz de labrador que canta, como leyenda de un hecho pasado, lo que aún no ha sucedido, se enlaza admirablemente con Fabia, con la celestinesca trayectoria de Fabia ya dominada por Lope, asida y modificada en su función por el arte de Lope, porque «allá en Medina», Fabia enseñó el cantar al labrador y éste es su voz. Se trata de la admirable encrucijada de tiempos que Lope esgrime y que estará en la base de la modernidad de obras como, por ejemplo, *Time and the Conways*, de J. B. Priestley. Si Alonso, siguiendo el consejo del la brador, regresa a Medina, romperá con su desandar ese futuro, ya realizado, que siente su presente en la voz del cantar. Si Alonso continúa hacia Olmedo se borrará su presente para ser ya esa lejana materia de leyenda que cantó el labrador como voz de Fabia.

Recordemos que *Lo fingido verdadero*, con su representar el teatro dentro del teatro, pudo llevar el título de *El mejor representante*. El caballero, don Alonso, puede tener la sensación cumplida de haber sido, en este punto de encrucijada, el mejor representante de sí mismo, de habérsele permitido representar la vida que tuvo saliendo a nueva vida de la leyenda que era. Es un momento de encrucijada, en este revivir, en el que Alonso puede convertirse en otro, regresando a Medina para casarse con Inés (lo que, advirtiendo, le indica Fa bia), o puede seguir adelante para morir en un futuro, que será inmediato presente, y que en realidad es ser sujeto de un pasado (toda leyenda se alimenta de pasado) al que se le permitió representar el tenso presente que fue por la aventura de

amar. La elección es, en hermana medida, entre la discreción de acomodarse al tiempo, viviendo como un galán cualquiera que tuvo un sueño premonitorio, o vivir el riesgo de intentar la gloria, la vida que se hace legendaria y cantar, y que vence al elegir esa muerte el olvido que la muerte conlleva.

Don Alonso, en la vida del tablado que Lope le ofreció (y no se olvide cuanto en la época el teatro es la representación de la vida o nuestra vida es una come dia), ha tenido la oportunidad, con la propia vida de Lope, de representar lo que fue hasta la proximidad de su muerte, y está ante el momento de decidir. *El caba llero de Olmedo* es, como obra, una tragicomedia, con lo que el género manda, y Alonso vence su encrucijada de tiempos siguiendo el camino de Olmedo, cumpliendo su destino legendario de muerte, cuando pudo esquivarlo acomodándose. Pero Lope quiere hacerse historia, la historia perseguida en *La Dorotea*.

Es indudable que en esta decisión le ayudó íntimamente el mejor Lope. Tras la muerte del caballero, su criado Tello, como el más fiel doble de su amo, pedirá no ya justicia sino que Alonso siga «muerto viviendo / en las lenguas de la fama». Es evidente que don Alon so acertó al elegir su camino, tanto para la grandeza de la comedia como para sí mismo y del Lope que ya le había prestado su vida cuando discurría en monólogo sobre el amor al comienzo de la representación. Porque Lope, muy cerca, en otras páginas, se había dirigido a la muerte escribiendo

La muerte para aquél será terrible
con cuya vida acaba su memoria,
no para aquel cuya alabanza y gloria
con la muerte morir es imposible.

Penúltimo cuaderno
Una reivindicación de la cultura humanística
Antonio Prieto

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.
Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

© del diseño de la portada, Mauricio Restrepo, 2013
© de la imagen de la portada, *La escuela de Atenas*
Heráclito (detalle) Sheila terry / Science Photo Library / Age Fotostock

© Antonio Prieto, 2013

© Editorial Planeta, S. A., 2013
Editorial Ariel es un sello editorial de Planeta, S. A.
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): septiembre 2013

ISBN: 978-84-344-0986-6

Conversión a libro electrónico: Newcomlab, S. L.
www.newcomlab.com